Albrecht Wellmer

Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad

La crítica de la razón después de Adorno



La balsa de la Medusa
Visor

La balsa de la Medusa

Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad
La crítica de la razón después de Adorno

Traducción de
José Luis Arántegui

Albrecht Wellmer

Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad

La crítica de la razón después de Adorno



Visor

La balsa de la Medusa, 59

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

Tomás Bretón, 55, 28045 Madrid
ISBN: 84-7774-559-5
Depósito legal: M. 40.882-1992
Composición: Visor Fotocomposición
Impreso en España - *Printed in Spain*
Gráficas Rógar, S. A.
Fuenlabrada (Madrid)

Índice

Observación preliminar

Los trabajos reunidos en este volumen han surgido de contribuciones a acontecimientos de diversos tipos. «Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität» [«Verdad, apariencia, reconciliación. La salvación estética de la modernidad en Adorno«] fue mi contribución al coloquio «Ästhetische Theorie» del congreso sobre Adorno celebrado en Frankfurt en 1983. La primera redacción del trabajo «Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno» [De la dialéctica modernidad-postmodernidad. Crítica de la Razón después de Adorno] surgió con motivo de una ponencia presentada en el simposio sobre «Modernidad y postmodernidad» que tuvo lugar en Marzo de 1984 en la Maison des Sciences de l'Homme de París. «Kunst und industrielle Produktion. Zur dialektik von Moderne und Postmoderne» [«Arte y producción industrial. De la dialéctica modernidad-postmodernidad«] es la versión corregida y ampliada de una conferencia pronunciada en Munich en Octubre de 1982, con ocasión del 75 aniversario del Deutscher Werkbund. La conferencia «Adorno, Anwalt des Nicht-Identisches» [«Adorno, abogado de lo no idéntico»] no estaba destinada en un principio a publicarse. Ello explica que contenga algunos pasajes tomados literalmente de los dos trabajos mencionados en primer lugar. Me he decidido a darla a la imprenta porque en ella se aclaran más pormenorizadamente constelaciones de ideas —en particular referidas a la filosofía de Adorno— que en los restantes trabajos no se presentan sino en forma muy comprimida.

La relación temática entre los cuatro trabajos de este volumen se encuentra en la cuestión del papel del arte como instancia de oposición a la forma de racionalidad dominante en la modernidad, así como en el intento, junto a Adorno y contra él, de sacar la crítica al racionalismo del falso dilema «Filosofía de la reconciliación versus irracionalismo».

Mi agradecimiento a la Deutsche Forschungsgemeinschaft que hizo posible la publicación de este libro al proporcionarme un semestre de investigación.

Verdad, apariencia, reconciliación. La salvación estética de la Modernidad según Adorno

Theodor W. Adorno supo calibrar como nadie la modernidad cultural en todas sus ambigüedades; ambigüedades en las que se anuncian tanto posibilidades de desencadenar potenciales estéticos y comunicativos como la posibilidad de una muerte de la cultura. Se puede aventurar que, al menos en Alemania, ninguna otra filosofía del arte ha surtido un efecto tan permanente sobre artistas, críticos e intelectuales desde Schopenhauer y Nietzsche —con cuyas respectivas estéticas y epistemologías comunica subterráneamente, por lo demás, el pensamiento de Adorno—. Es imposible pasar por alto las huellas de ese efecto en la conciencia de todos aquéllos que tienen algo que ver con el arte moderno, ya sea como productores, críticos, o meros receptores; esto vale especialmente para la crítica musical, en donde Adorno, por remitirnos a la formulación de Carl Dahlhaus, fue realmente el primero en «establecer un nivel desde el cual se pudiera hablar de

---

Las páginas se citan por las siguientes ediciones en alemán:

Th. W. Adorno y M. Horkheimer, «Dialektik der Aufklärung», Amsterdam (Edition «Emigrant» Lichtenstein) 1955 [Trad. cast. de H. A. Murena: *Dialéctica del iluminismo,* Buenos Aires, Sur, 1970].

Th. W. Adorno, «Ästhetische Theorie», Gesammelte Schriften, vol. 7, Frankfurt 1973 [Trad. cast. de Fernando Riaza, revisada por Fco. Pérez Gutiérrez: *Teoría estética,* Madrid, Taurus, 1980].

Th. W. Adorno, «Negative Dialektik», Gesammelte Schriften, vol. 6, Frankfurt 1973 [Trad. cast. de José M.ª Ripalda, revisada por Jesús Aguirre: *Dialéctica negativa,* Madrid, Taurus, Cuadernos para el Diálogo, 1975].

Th. W. Adorno, «Philosophie der neuen Musik», Gesammelte Schriften, vol. 12, Frankfurt 1975.

música moderna»[1]. En la reciente crítica musical, la autoridad de Adorno se deja sentir aun en donde la música ha transgredido las fronteras que Adorno le trazó; pienso por ejemplo en el alegato de H. K. Metzger en pro de la música «antiautoritaria» de John Cage[2]. Pero en tanto que la forma de pensar de Adorno, su manera intelectual de reaccionar, ha cuajado en la conciencia de artistas, escritores e intelectuales, su «Ästhetische Theorie» ha tenido un destino menos favorable en el ámbito de la filosofía académica y la teoría literaria: tras una fase de unos diez años de recepción crítica, parece como si sólo escombros y fragmentos de la Estética de Adorno hubieran sobrevivido a la crítica filosófica, literaria y musical. No es lo que tiene de esotérica la «Ästhetische Theorie» lo que se ha convertido en un obstáculo para su aceptación, sino lo que tiene de sistemática: la estética de la negatividad tiene ciertos rasgos inmóviles, y en las construcciones aporéticas de Adorno se hace notar algo de artificioso, junto con un cierto tradicionalismo oculto en sus juicios estéticos. Como suele hacerse en Filosofía, los críticos —en la medida en que no den simplemente por despachado el asunto— se reparten el botín: fragmentos de esa compleja interdependencia entre negatividad, apariencia, verdad y utopía que Adorno ve en las manifestaciones artísticas se encuentran por ejemplo en la Estética de la recepción de Jauß, en la sociología de la literatura de Bürger, o en la Estética de lo repentino de Bohrer. La crítica filosófica a Adorno, y especialmente las críticas que apuntan a lo que de sistemático contiene su Estética, como la de

[1] En C.Dahlhaus et al., «Was haben wir von Adorno gehabt?», Musica 24, 1970.

[2] Vid. sobre todo H. K. Metzger, «John Cage oder die freigelassene Musik» y «Anarchie durch Negationen der Zeit oder Probe einer Lektion wider die Moral. Hebel-Adorno-Cage (Variations 1)», ambos en H. K. Metzger y R. Riehn (Hrsg.), «Musik-Konzepte. Sonderband John Cage», Munich 1978; los mismos, «Musik wozu», en R. Riehn (Hrsg), H. K. Metzger, «Musik wozu. Literatur zu Noten» Franfurt 1980. Naturalmente, la autoridad de Adorno como teórico musical no dejó de ser discutida ya en los círculos musicales de vanguardia de la postguerra. Comp. por ejemplo H. Eimert, «Die notwendige Korrektur», en Die Reihe 2 (Anton Webern) II ed, Viena 1955, en donde Eimert representa una acre oposición al juicio escéptico de Adorno respecto a los sucesores de Webern. También en lo concerniente a la faceta más técnica de los análisis musicales de Adorno se ha puesto de manifiesto una seria oposición; comp. D. la Motte, «Adornos musikalische Analysen», en O. Kolleritsch (Hrsg), «Adorno und die Musik» Graz 1979; por el contrario, retrospectivamente considerada ha perdido importancia la conocida controversia entre H. K. Metzger y Adorno sobre la música serial (H. K. Metzger, «Das Altern der Philosophie der neuen Musik», en R. Riehn (1980), p. 61 y ss; Disput zwischen Th. W. Adorno und Heinz Klaus Metzger», id. p. 90 y ss.), música que por otra parte se movía en el sistema de coordenadas de la filosofía musical de Adorno.

Baumeister y Kulenkampff, o la de Bubner[3], muestran que esa situación no es resultado meramente de una tendencia ecléctica de Adorno. Me parece indiscutible la razón, al menos parcial, que llevan todos los críticos aquí mencionados; no obstante, su crítica deja un sentimiento de desproporción entre los resultados de la crítica y su objeto: como si a los críticos se les escapara lo verdaderamente substancial de la Estética de Adorno. Este es el peligro de toda crítica parcial, es decir, que no se dirija a la totalidad; lo que quizás se pudiera evitar en el caso de la Estética de Adorno si se consiguiera poner en movimiento, por así decir desde dentro, sus categorías centrales, y arrancarlas de su parálisis dialéctica. Para lo cual el requisito previo sería no atenuar, sino concentrar la crítica. Trataré de dar algunos pasos en esa dirección.

I

Para comprender la «Ästhetische Theorie» de Adorno [AT], sigue siendo un texto clave la «Dialektik der Aufklärung» de Adorno y Horkheimer [«Dialéctica de la Ilustración», DA]. En él se desarrolla la dialéctica de subjetivación y objetivación, y como mínimo se insinúa la dialéctica de la apariencia estética. La recíproca interpenetración de ambas dialécticas es el principio motor de la «Ästhetische Theorie».

En lo que atañe a la «Dialektik der Aufklärung», el carácter extraordinario de este libro nace no sólo de la densidad literaria de su prosa, que se diría atravesada por descargas eléctricas, sino aun más de la extraordinaria osadía de su intento de amalgamar dos tradiciones filosóficas dispares: una que, desde Schopenhauer, conduce a través de Nietzsche hasta Klages[4], y otra que desde Hegel,

[3] Th. Baumeister y J. Kulenkampff, «Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos «Ästhetische Theorie», Neue Hefte für Philosophie, 5, 1973. R. Bubner, «Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos», en B. Lindner y W. M. Lüdke (Hrsg), «Materialien zur ästhetischen Theorie. Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne», Frankfurt 1980.

[4] Fue A. Honneth quien llamó mi atención acerca de la proximidad entre algunas de las tesis fundamentales de la «*Dialektik* der Aufklärung» y la filosofía de L. Klages; comp. con A. Honneth, «Der Geist und sein Gegenstand. Anthropologische Berührungspunkte zwischen der «Dialektik der Aufklärung» y la crítica cultural de la filosofía vitalista», Ms. 1983; al respecto, vid. sobre todo L. Klages, «Der Geist als Widersacher der Seele», 4.ª ed., Munich 1960. Acerca de las relaciones directas con Nietzsche, comp. el reciente texto de J.Habermas, «Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung. Bemerkungen zur «Dialektik der Aufklärung»

pasando por Marx y M.Weber, conduce hasta el joven Lukács[4a]. Ya Lukács había integrado la teoría de la racionalización de Weber en la crítica a la Economía política; la «Dialektik der Aufklärung» se puede entender como el intento de hacer propia, en términos marxistas, la radical crítica a la civilización y a la razón de L. Klages. Así, los diversos estadios de emancipación de la potestad de la Naturaleza y los correspondientes estadios de dominio de una clase (Marx) se conciben al mismo tiempo como estadios de la dialéctica entre subjetivación y objetivación (Klages). Para ello ha de interpretarse la trinidad epistemológica de sujeto, objeto y concepto como una relación de opresión y sometimiento, en la que la instancia opresora se torna a la vez víctima sometida: la opresión ejercida sobre la Naturaleza interna, con sus impulsos anárquicos hacia la felicidad, es el precio a pagar por la formación de un sí mismo[5] unitario, una formación que fue necesaria por mor de la auto-*conservación* y del dominio de la Naturaleza externa. La idea de que los conceptos son «herramientas ideales» para que un sujeto, concebido en lo esencial como voluntad de autoconservación, se las haya con la realidad y la domine, se retrotrae no ya a Klages, sino a Nietzsche e incluso a Schopenhauer. De ahí que tampoco la lógica formal sea un Organon de la verdad, sino el miembro intermedio entre la unidad del sujeto —el «principio yoico sistematizador» («Negative Dialektik» 36, ND)— y el concepto, que «arma» y «zanja» (ND 21)[6] . El espíritu que objetiva conceptual-

—tras una nueva lectura», en K. H. Bohrer (Hrsg), Mythos und Moderne, Frankfurt 1983.

[4a] Ambas tradiciones tienen un origen común en la filosofía del idealismo alemán. Esto se puede demostrar sobre todo en la filosofía del primer Hegel, en la que los motivos de una crítica de la cultura y una crítica de Kant, que más tarde se desgajarían, permanecen aún estrechamente juntos.

[5] El término «Selbst» se emplea en alemán lo mismo como prefijo («auto-») que como sustantivo («sí mismo») [N. del T.].

[6] «Zurüstend», «abschneidend»: una traducción menos literal diría quizás del concepto «que prepara o provee» y «resuelve o dirime». La elección se debe, primero, a la frecuencia con que aparecen ambos términos, y casi siempre en forma de participio adjetivado, lo que dificulta paráfrasis más largas; y segundo, a las connotaciones inequívocamente militares, en especial del primero de esos términos que Adorno elige frente a «vorbereiten», «ausstatten» o «herrichten», p. ej. Al igual que en castellano, «armar» conserva junto a los de «disponer» o «preparar» el significado primitivo de «revestirse de las armas» o «prepararse para la guerra»; en relación con la posición de Adorno, piénsese como ejemplo algo extremado en las connotaciones que tendría, hablando de una relación entre sujetos sociales, decir que «el concepto la arma». «Abschneidend», en sentido figurado resolver o dirimir, tiene su origen en «cortar» o «poner término y límite». Así, creo que «armar» y

mente, que sistematiza según la ley de no-contradicción, se convierte así en razón instrumental ya desde su mismo origen —en virtud de la «escisión de la vida en espíritu y su objeto» (comp. con DA, 279)—. Ese espíritu instrumental, parte de la Naturaleza viviente, al final sólo puede deletrearse incluso a sí mismo en conceptos de una Naturaleza *muerta*; por cuanto objetivador, está *olvidado* de sí mismo desde sus orígenes, y al olvidarse de sí mismo de ese modo, se independiza hasta convertirse en el sistema universal de enmascaramiento de la razón instrumental.

En puro marxismo —y hegelianismo al mismo tiempo— Adorno y Horkheimer se mantienen firmes en que el proceso de la civilización es al mismo tiempo un proceso de *ilustración*[7]; sólo como resultado de ésta puede pensarse en «reconciliación», o «felicidad», o «emancipación». Con lo que queda cortado el camino de regreso al arcaico reino de las imágenes de Klages, en cuanto camino puramente ilusorio hacia la reconciliación. La reconciliación sólo se puede pensar como *superación* de la autoescisión de la Naturaleza, una superación que sólo es posible alcanzar pasando por la autoconstitución del género humano en una historia de trabajo, sacrificio y renuncia (comp. con DA, 71). De lo que se sigue también que el proceso de ilustración sólo podría llevarse a término y sobrepasarse en su propio medio, el del espíritu que domina a la Naturaleza. Ilustrar a la ilustración acerca de sí misma, ese «recuerdo de la Naturaleza en el sujeto», sólo es posible en el medio conceptual; desde luego, sería presupuesto necesario que el concepto se volviera contra la tendencia cosificadora del pensamiento conceptual, tal como Adorno postulará en la ND para la filosofía, que «lleva en sí el afán de ir mediante el concepto más allá del concepto» (ND, 27). En «Negative Dialektik», Adorno ha tratado de caracterizar esa autosuperación del concepto como acogida de un elemento «mimético» en el pensamiento conceptual. Racionalidad y mimesis han de converger para salvar a la racionalidad de su irracionalidad. Mimesis es un nombre para esas formas de conducta del ser vivo sensorialmente receptivas, expresivas, que se van

«zanjar» evocan mejor la connotación de conflicto y violencia, por una parte, la de «instrumento», por otra, y la de «componer y delimitar», por último; presentes todas en la idea de Adorno de que «el concepto es el organon del pensamiento y a la vez el muro que le separa de lo que piensa» [N. del T.].

[7] «Aufklärung», al igual que en castellano, se refiere a la Ilustración como movimiento intelectual específico y también a la ilustración como esclarecimiento, educación o formación, términos por los que en alguna ocasión se ha traducido en función del contexto [N. del T.].

acoplando en la comunicación. El lugar en que las formas miméticas de conducta han mantenido un carácter espiritual en el curso del proceso de civilización es el arte: el arte es mimesis espiritualizada, esto es, transformada y objetivada mediante racionalidad. Arte *y* filosofía designan así las dos esferas del espíritu en las que éste irrumpe a través de la costra de cosificación, gracias al acoplamiento del elemento racional con el mimético. Ese acoplamiento, desde luego, sucede en cada caso a partir de un polo opuesto: en el arte, lo mimético adopta la figura del espíritu, en Filosofía, el espíritu racional se atenúa convirtiéndose en mimético y conciliador. El espíritu como «reconciliador» es el medio común al Arte y a la Filosofía; pero también la quintaesencia de su común remitir a la verdad, su punto de fuga común, su utopía. Así como el concepto de espíritu instrumental no sólo significa una relación cognitiva, sino también un principio estructurador de las relaciones de los hombres entre sí y con Naturaleza, el concepto de «espíritu reconciliador» se refiere no sólo a la «síntesis sin violencia de lo disperso» en la belleza artística y en el pensar filosófico, sino también a la unidad sin violencia de lo múltiple en la interdependencia reconciliada de todo lo viviente. Una interdependencia que se esboza ya en las formas de conocimiento del Arte y de la Filosofía como un tender puentes sin violencia sobre el abismo entre visión y concepto, entre lo particular y lo general, entre la parte y el todo. Y sólo en esa figura que anticipa en sí el estado de reconciliación puede sobrevenirle al espíritu algún conocimiento; en este sentido hay que entender esa frase de los «Minima Moralia» que afirma que «el conocimiento no tiene otra luz sino aquella que irradia de la redención sobre el mundo»[8].

A partir de su común concepto utópico, arte y filosofía se comportan por tanto como antítesis frente al mundo del espíritu instrumental; de ahí su negatividad constitutiva. Pero mientras arte y filosofía contemplan por igual la perspectiva de tender sin violencia, cada uno a su manera, un puente sobre el hiato que separa visión de concepto, a su vez la relación entre ambos, como relación que es entre dos fragmentos de un espíritu no cosificante, vuelve a ser la relación entre visión y concepto; una relación que desde luego no puede alcanzar la calma de la unidad articulada propia de un conocimiento. La presencia del espíritu conciliador en un mundo no reconciliado sólo puede pensarse aporéticamente.

[8] Th. W. Adorno, «Minima Moralia», Ges. Schriften vol. 4, Frankfurt 1980, p. 281.

La aporía es ésta: ambos, conocimiento discursivo y no discursivo, quieren la totalidad del conocimiento; pero justamente esa escisión del conocimiento en discursivo y no discursivo significa que cada uno de ellos sólo puede captar en cada caso las correspondientes figuras refractadas de la verdad. Disponer tales figuras en un conjunto hasta hacer de ellas verdad total, sin recortes, sólo sería posible si se superara la escisión misma y la realidad estuviera reconciliada. En la obra de arte, la verdad aparece en forma sensible; esto constituye su privilegio frente al conocimiento discursivo. Pero precisamente *porque* en la obra de arte aparece en forma sensible, la verdad vuelve a quedar velada para la experiencia estética; como la obra de arte no puede decir la verdad que hace aparecer, la experiencia estética no sabe qué es lo que experimenta. La verdad que se muestra en el relampagueo fugaz de la experiencia estética es al mismo tiempo, por cuanto concreta y presente, imposible de captar. Para hacer más clara esa interdependencia entre evidencia e imposibilidad de captación de la verdad cuando aparece por vía estética, Adorno compara las obras de arte a enigmas y criptogramas. El criptograma se asemeja a la obra de arte en que «como en la carta de Poe, lo oculto aparece, y apareciendo, se oculta» (ÄT, 185). Cuando se ahonda comprensivamente en la obra de arte, intentando captar lo inasible, se esfuma como el arcoiris al acercársele demasiado (ÄT, 185). Pero si la verdad que contiene la obra de arte quedara encerrada en el momento de la experiencia estética, se perdería, y la experiencia estética sería una nadería. De ahí que las obras de arte, a causa de lo que en ellas *señala más allá* del momento fugaz de la experiencia estética, se vean remitidas a la «razón interpretativa» (ÄT, 193), a que la interpretación exponga la verdad que contienen: para Adorno, interpretación significa interpretación *filosófica*; la «necesidad de interpretación» que las obras tienen (ÄT, 193) es la necesidad que la experiencia estética tiene de aclaración filosófica. «La genuina experiencia estética ha de tornarse filosofía, o no es nada en absoluto» (ÄT, 197). Pero la filosofía, cuya utopía sería «franquear sin allanar lo no conceptual con el concepto» (ND, 21), sigue ligada a un medio que es «el lenguaje referencial»[9], que no

[9] Ges. Schriften, vol. 16, p. 254.

Primero, la cita de «Negative Dialektik»: «auftun», «gleichmachen». Se intentan conservar en castellano los dos sentidos, uno más figurado y otro más literal, que evoca la frase: franquear lo no conceptual sin «nivelarlo con» o «equipararlo» al concepto, y sin «allanarlo, aplanarlo» con el concepto. En cuanto a «Lenguaje referencial» es traducción de «meinende Sprache» [N. del T.].

permite restituir la inmediatez de la verdad que aparece estéticamente. Así como la inmediatez de la visión estética trae consigo un elemento de ceguera, la mediación del pensamiento filosófico conlleva otro de vacuidad; sólo en común podrían abarcar ambas el círculo completo de una verdad que no pueden decir. «En el conocimiento discursivo, la verdad se encuentra desvelada; pero a cambio, él no la tiene. Aquel conocimiento que sea arte la tiene, pero como algo inconmensurable con él» (ÄT, 191). En «Fragment über Musik und Sprache», Adorno describía así esa insuficiencia complementaria: «El lenguaje referencial quisiera decir, transmitido, lo absoluto, pero éste se le escurre entre los dedos en cada intención particular, y acaba por dejar atrás cada una de ellas. La música lo atrapa al vuelo, pero en ese mismo instante se oscurece, lo mismo que una luz excesiva ciega al ojo, que ya no es capaz de ver lo absolutamente visible»[10]. El lenguaje de la música y el referencial aparecen como mitades de un roto «lenguaje verdadero», un lenguaje en que se haría visible «el contenido mismo», como dice el mismo fragmento[11]. El ideal de tal lenguaje es «la figura del nombre de Dios»[12]. En la relación aporética entre arte y filosofía se alza una perspectiva teológica: arte y filosofía en común esbozan la figura de una teología negativa.

II

La posición antitética de la belleza artística respecto al mundo del espíritu instrumental, esto es, respecto a la realidad empírica, se desprende de su concepto utópico. En ello se fundamenta también la inversión de la teoría de la imitación en Adorno: el arte no imita a la realidad, sino en todo caso a aquello que en la realidad ya señala más allá de lo real: la belleza natural (comp. ÄT, 113). En lo bello de la Naturaleza ve Adorno una cifra de algo aún inexistente, de una Naturaleza reconciliada; una Naturaleza por tanto que hubiera desbordado la escisión de la vida en el espíritu y su objeto, y la hubiera superado, reconciliada, en sí misma; una reunión de lo múltiple sin coerción alguna, intacto en su peculiaridad. La obra de arte, en cuanto imitación de lo bello en la Naturaleza, se torna imagen de una Naturaleza elocuente, liberada de su

[10] id. id.
[11] op. cit. p. 252.
[12] id. id.

mutismo, de una Naturaleza redimida así como de una humanidad reconciliada. El que la utopía de la reconciliación se remita a la Naturaleza como un todo se explica por lo radical de la antítesis entre el espíritu instrumental y el espíritu que reconcilia estéticamente: ambos, el instrumental y el conciliador, piensan en una ordenación de lo viviente en su totalidad.

Tampoco significa otra cosa, sino esa interdependencia entre negatividad y contenido utópico de la obra de arte, el sistema de referencia fundamental para la estética de Adorno, constituído por las categorías interdependientes de verdad, apariencia y reconciliación. No obstante, al igual que la referencia recíproca entre arte y filosofía se demuestra aporética, también el sistema de referencias recíprocas entre las categorías verdad, apariencia y reconciliación en la belleza artística se demuestra antinómico; lo cual constituye la dialéctica de la apariencia estética.

La dialéctica de la apariencia estética se insinúa ya en la «Dialektik der Aufklärung». La escisión entre belleza artística y práctica vital aparece ahí en una doble perspectiva: por una parte, como *abolición del poder* de lo bello, reducido a mera apariencia, al modo en que se expone en el ejemplo del episodio de las sirenas; por otra, como *separación* de lo bello de sistemas de fines mágicos, y en consecuencia, *liberación* de lo bello que lo convierte en organon del conocimiento. Verdad y falsedad de lo bello están ensambladas entre sí. Entonces, para captar con más precisión la dialéctica de la apariencia tal como la desarrolla Adorno, sobre todo en la «Ästhetische Theorie», tenemos que precisar su concepto de verdad artística. De lo que se trata es de algo que se podría expresar así: lo que el arte hace aparecer no es la misma «luz de la redención», sino la realidad bajo esa luz. La verdad de las obras de arte es concreta, la verdad del arte, múltiple, ligada a la concrección de sus obras individuales; o mejor aún: es una verdad que sólo puede aparecer como esa *determinada* verdad en cada caso; y cada obra de arte es un espejo, en cada caso único en su género, como una mónada leibniziana. El contenido de verdad de una obra de arte, por cuanto ése en particular en cada caso, depende de que no se falsee la realidad, de que en él la realidad haga su aparición tal como es. De querer separar analíticamente lo que Adorno piensa dialécticamente en conjunto, se podría distinguir entre verdad-1, verdad como armonía estética (V-1), y verdad-2, verdad como verdad objetiva (V-2). Entonces, lo que quiere decir la unidad de ambas es que el arte sólo puede ser conocimiento de la realidad (V-2) en virtud de la síntesis estética (V-1), y que por otra parte la

síntesis estética (V-1) sólo se puede alcanzar si a través suyo se hace aparecer la realidad (V-2). Ahora bien, en cuanto esfera en que la reconciliación se hace aparente, el arte es ya por su concepto mismo lo Otro, la negación de una realidad irreconciliada. De ahí que sólo pueda ser verdad, en el sentido de fidelidad a lo real, en la medida en que haga aparecer lo real como irreconciliado y desgarrado por antagonismos. Pero sólo puede lograr tal cosa haciendo aparecer la realidad a la luz de la reconciliación, esto es, para ser precisos, mediante una síntesis sin violencia de lo disperso que produzca la apariencia de la reconciliación. Lo que significa sin embargo introducir una antinomia en el *interior* de la síntesis estética: por su mismo concepto, ésta sólo puede alcanzarse volviéndose contra sí misma, poniendo en cuestión su propio principio por mor de una verdad que, no obstante, no puede tenerse si no es por obra de ese principio.

«El arte es verdad en la medida en que aquello que habla desde él, y él mismo, sea escindido e irreconciliado; pero esa verdad le es dada al arte cuando llega a sintetizar lo escindido y a definirlo así claramente en su irreconciliabilidad. Paradójicamente, el arte ha de dar testimonio de lo irreconciliado y a la vez tender a reconciliarlo...» (ÄT, 251).

Esa estructura antinómica del arte está instalada ya desde siempre en su principio mismo, en la separación histórica entre imagen y signo, entre síntesis conceptual y no conceptual, aun cuando el arte sólo haya llegado a ser consciente de esa su condición en el arte moderno, en las condiciones que ofrece una racionalidad instrumental plenamente desarrollada. El arte, por su idea misma, ha de volverse contra su propio principio, y transformarse en rebelión contra la apariencia estética.

Decía antes que el entrelazamiento de ambas dialécticas, la dialéctica de subjetivación y objetivación y la dialéctica de la apariencia estética, es el principio motor de la estética de Adorno. Habría que mostrar ahora en detalle cómo las antinomias y aporías del arte moderno, en la presentación que de él nos hace Adorno, resultan del ensamblaje de ambas dialécticas: así, la ambivalencia del principio constructivo, la aporía de la forma abierta o la antinomia del principio nominalista. Me limitaré a recordar que, para Adorno, la misma dialéctica de subjetivación y objetivación, en cuanto constelación dialéctica, está inscrita en el concepto de subjetivación: el cual designa por una parte el fortalecimiento del sujeto frente a las presiones de la naturaleza interna y externa así como frente a la violencia del sentido objetivamente vinculante,

esto es, frente a convenciones, normas y ordenamientos sociales aceptados como de origen natural; y por otra, designa también el precio a pagar para que ese proyecto emancipador tuviera éxito: la proliferación de la racionalidad «subjetiva», esto es instrumental, la progresiva cosificación que desemboca en la autodestrucción. Lo que Adorno trata de indicar es por lo tanto que es esa misma dialéctica la que acelera la emancipación de la subjetividad estética, en la que parece anunciarse un desencadenamiento del arte, un «lugar estético para la libertad». Tal como él lo presenta, la cosificación penetra por los poros del arte moderno desde todas partes: desde la sociedad, cuya racionalidad técnica destiñe y colorea los procedimientos artísticos de construcción —el ejemplo modelo de Adorno es la degeneración del principio dodecafónico en *procedimiento* de composición—; desde los propios sujetos debilitados, que no se muestran a la altura de los potenciales de libertad del arte; y finalmente, desde el mismo material estético, cuyo desarrollo permite que el proceso de individualización del lenguaje se invierta y se transforme en decadencia lingüística. Pero es sólo la propia necesidad intraestética la que impulsa esas tendencias estéticas decadentes, que irrumpen por así decir desde fuera y desde «abajo» en el arte, hasta su culminación, la destrucción del sentido estético: por mor de su verdad, el arte tiene que revolverse contra el principio de síntesis estética. «La negación de la síntesis se convierte en un principio de creación y configuración [Gestaltung]» (ÄT, 232). Esta formulación paradójica quiere decir que el arte sólo puede sobrevivir como auténtico arte si alcanza a articular su negativa a la síntesis como sentido estético, si logra realizar una síntesis estética aunque sea mediante su negación. La obra de arte moderna tiene que producir sentido estético y a la vez negarlo; tiene que articular como sentido la negación del sentido, por así decir balanceándose sobre el más fino de los filos entre apariencia afirmativa y antiarte sin apariencia.

Lo que Adorno dice en la «Philosophie der neuen Musik», al final del capítulo sobre Schönberg, respecto a la música moderna avanzada, se refiere implícitamente al auténtico arte moderno en su conjunto: «Ha tomado sobre sí toda la oscuridad y toda la culpa del mundo. Ha puesto toda su felicidad en reconocer la infelicidad; su belleza, en rehusar toda apariencia de belleza» (op. cit, 126). Pero las antinomias del arte moderno se expresan en el hecho de que, para lograr ese acto de equilibrio del que se hablaba, ya no disponga de concepto alguno: concepto que es strictu sensu imposible. Pues incluso allí donde el arte consigue aún articular

estéticamente con pleno sentido la negación de sentido —en literatura, el ejemplo más importante para Adorno lo constituye la obra de Beckett—, se hace ver igualmente que el arte superviviente, aquél que ha tomado sobre sí la oscuridad y la culpa del mundo, tampoco escapa a la antinomia; el que allí aún quede algo de arte es al mismo tiempo señal de su falta de verdad; el logro estético, su verdad y autenticidad, no se puede separar de un resto de apariencia estética, es decir, de falsedad:

> «Al final, el arte es apariencia por ser incapaz de escapar a la sugestión de un sentido en medio de lo insensato» (ÄT, 231).

Pero por mor de la esperanza en la reconciliación, el arte tiene que cargar aun con esta culpa: esto es lo que significa «salvar las apariencias» para Adorno.

III

En sus tesis sobre filosofía de la historia, Benjamin había postulado que «la teología tendría que tomar a su servicio a ese títere que es el materialismo histórico»[13]. La filosofía de Adorno se puede entender como el intento de cumplir ese postulado. Con todo, no puede pasar inadvertida la línea de ruptura entre motivos mesiánicos y utópicos y motivos materialistas en el pensamiento de Adorno; además, esa misma fractura se vuelve a perfilar en los elementos teóricos materialistas como fractura entre materialismo histórico y sensualismo utópico. Así, en diversos aspectos la estética de Adorno se encuentra más cerca, pongamos por caso, de un schopenhauerianismo escatológico y sensual que de un marxismo ilustrado por la teología. La luz de la redención que según Adorno ha de caer sobre el mundo a través del arte no sólo no es de este mundo; proviene, dicho a la manera de Schopenhauer, de un mundo al otro lado del espacio, del tiempo, de la causalidad y la individuación[14]. Pero, al mismo tiempo, Adorno se mantiene firme

[13] W. Benjamin, Gesammelte Schriften, vol. I. 2, Frankfurt 1974, p. 693.

[14] «Erlösung» por «redención»; por ejemplo en la traducción de los «Minima Moralia» de Monte Avila Eds. (Caracas 1975) se ha preferido dar «redención» por término en manos de un lenguaje específico, y laicizar las connotaciones que el término tiene también en alemán sustituyéndolo por «liberación» —para el que ya existe el alemán «Befreiung», entre otras posibilidades—; así por ejemplo, a Simón Bolívar se le llama «Befreier», pero a Jesucristo, «Erlöser» [N. del T.].

en un concepto sensualista de la felicidad como quintaesencia de la plenitud de los sentidos. La interferencia del motivo teológico con el sensual caracteriza una perspectiva utópica en la cual la esperanza de redención se nutre de la añoranza del paraíso perdido. En cierto sentido, se podría decir que Adorno ha aplicado toda su poderosa energía intelectual a procurarle a ese sueño de reconciliación, ya que no el rango de concepto filosófico, sí el de ideal filosófico que comprenda en sí toda verdad. Para Adorno, sólo entendida en ese contexto podía la síntesis estética convertirse en apariencia anticipadora de una interdependencia ya reconciliada entre el ser humano, las cosas y la Naturaleza.

La utopía escatológica y sensualista hace que la distancia entre realidad histórica y reconciliación se vuelva tan inmensa que tender un puente sobre ella ya no puede ser un fin con sentido de una praxis humana; esa distancia se convierte, como dice Adorno, en «abismo entre la práctica y la felicidad» (ÄT, 26). Ya no puede haber concepto alguno en que *pensar* una situación de reconciliación; cuyo ideal, por así decir, sólo *ex negativo* aparece en el horizonte de la filosofía y el arte —captable aún, sobre todo, cuando en el estremecimiento de la experiencia estética el Yo «se asoma siquiera una pizca más allá de la prisión que es él mismo» (ÄT, 364). Así, al igual que en Schopenhauer, la experiencia estética es en Adorno antes una experiencia de éxtasis que una real-utópica; la felicidad que promete no es de este mundo.

Por otro lado, el hecho de que esa distancia entre realidad y utopía sea inmensurable significa que la realidad queda fijada a la negatividad por así decir de forma trascendental, previamente a toda experiencia. Si la verdad sólo puede sernos dada cuando vemos el mundo «tal y como se presentará alguna vez a la luz mesiánica, mutilado y menesteroso»[15], entonces el carácter asesino del curso del mundo queda sellado ya antes de que experimentarlo pueda conducir a la desesperación. El hecho de que la necesidad de tal desesperación venga incrustada ya en las mismas categorías básicas de Adorno es lo único que podría explicar ese rasgo tan peculiar de su interpretación del arte moderno, a saber, que la cuestión de la verdad esté resuelta de antemano.

Desde luego no puede pasar inadvertido que, en el seno de esa perspectiva mesiánica y utópica, ciertos elementos teóricos genuinamente materialistas llevan una vida propia y vigorosa a través de toda la filosofía de Adorno. En ellos sigue vivo un cierto remitir a

[15] «Minima Moralia», loc. cit. p. 281.

la práctica social; y al final, es desde ellos desde donde habría que volver a interpretar la perspectiva teológica: sólo entonces la teología habría tomado a su servicio al «títere del materialismo histórico». La cuestión es dar con una forma de crítica que pusiera en movimiento el sistema de categorías filosóficas de Adorno como un todo, y que así permitiera al mismo tiempo descifrar su estética en clave materialista.

Los rasgos fundamentales de una crítica así, que arranque de la línea de fractura entre el motivo materialista y el mesiánico, los ha desarrollado J. Habermas en su «Theorie des kommunikativen Handelns» («Teoría de la acción comunicativa»)[16]. El argumento fundamental de Habermas es tan simple como convincente: la intersubjetividad de la comprensión, por un lado, y la objetivación de la realidad en sistemas de acción instrumental, por otro, forman parte exactamente igual una que otra del ámbito de un espíritu ligado al lenguaje; y la relación comunicativa simétrica entre sujeto y sujeto es parte de ese espíritu a igual título que la relación asimétrica que distancia sujeto de objeto. Por el contrario, donde no queda espacio alguno para el componente comunicativo del espíritu es en el paradigma de una filosofía de la conciencia que tiene que explicar la función del lenguaje de franquearnos el mundo a partir de un modelo asimétrico sujeto-objeto del conocimiento y de la acción. Ese componente comunicativo ha de permanecer como algo por así decir extraterritorial respecto al ámbito del pensamiento conceptual. Esto mismo es lo que pasaría con Adorno; el nombre que él da al ámbito de la conducta comunicativa, extraterritorial respecto a la esfera del pensamiento conceptual, es *mimesis*. Por contra, cualquier reflexión desde la filosofía del lenguaje sobre los fundamentos del espíritu instrumental se ve obligada a reconocer un elemento «mimético» en el mismo pensamiento conceptual: lo mismo en el lenguaje cotidiano que en el arte y la filosofía destaca visiblemente un elemento mimético. Esto le ha de quedar necesariamente oculto a una filosofía que comprenda la función del concepto a partir de la polaridad sujeto-objeto; una filosofía así no puede reconocer tras las funciones de objetivación del lenguaje, como condición de posibilidad de las mismas, los logros comunicativos del lenguaje. Por eso sólo puede pensar la mimesis como lo Otro, distinto de la racionalidad, y la convergencia de ambas, sólo como negación de la realidad histórica.

[16] J. Habermas, «Theorie des kommunikativen Handelns», Frankfurt, 1981, vol. 1, «Die Kritik der instrumentellen Vernunft», en particular p. 497 y ss. [Trad.

Para reconocer la unidad siempre *en curso* del elemento mimético y el racional en los fundamentos del lenguaje, se precisa un cambio de paradigma filosófico:

> «Sólo se llega a dejar al descubierto el núcleo racional oculto en los logros de la mimesis cuando se abandona el paradigma de la filosofía de la conciencia —a saber, el de un sujeto que se *representa* el objeto y que *se consume* en el trabajo de elaborarlo— en beneficio del paradigma de la filosofía del lenguaje, esto es, la comprensión intersubjetiva y la comunicación, y cuando el aspecto parcial cognitivo e instrumental se inserta así en una *racionalidad comunicativa* global.»[17].

Pero si la intersubjetividad de la comprensión —de la acción comunicativa— es constituyente tan fundamental de la esfera del espíritu como la objetivación de la realidad en sistemas de acción instrumental, entonces la perspectiva utópica que Adorno trata de aclarar mediante el concepto de síntesis «sin violencia» —un concepto tomado de la filosofía de la conciencia— vendría a establecerse por así decir en el seno de la propia razón discursiva: una intersubjetividad no vulnerada, una reunión no forzada de lo múltiple que posibilitaría al mismo tiempo cercanía y lejanía, identidad y diferencia, son algunos de los rasgos de una proyección utópica cuyos elementos alcanza la razón discursiva a partir de las condiciones de su propio carácter lingüístico. Esa proyección utópica no dibuja el perfil de «lo otro» de la razón discursiva, sino su propio ideal, y a partir de sí misma. Y como esa proyección utópica permanece vinculada a las condiciones de su carácter lingüístico, se trata pues de una utopía intramundana y, en este sentido, «materialista».

Reconocer un elemento comunicativo en el pensamiento conceptual tiene como secuela que se disuelve la interdependencia de subjetivación y objetivación dialécticamente construída por Adorno y Horkheimer, y precisamente por lo que tiene de dialéctica. Habermas lo ha señalado así en «Theorie des kommunikativen Handelns». La ironía de su argumento se puede hacer ver claramente comparando dos formulaciones de Adorno. En la «Ästhetische Theorie», Adorno habla en una ocasión de la perspicacia de «alcanzar a ver en la teoría del conocimiento que la proporción de subjetividad y la de cosificación son correlativas» (ÄT, 252). Tal

cast. de M. Jiménez Redondo, *Teoría de la acción comunicativa,* Madrid, Taurus, 1987].

[17] op. cit., p.523.

formulación es ciertamente ambigua; se la podría hacer equivaler a la tesis de Habermas de que la «racionalización comunicativa» por un lado, y la «racionalización sistemática» y el progreso técnico y científico por otro, están «correlacionadas» en la modernidad. La tesis concierne a la diferenciación entre dos tipos de racionalidad y a sus *posibilidades* de estructurarse recíprocamente en los tiempos modernos. La tesis deja abierta la cuestión de cómo se entrelacen, en la estructura abarcadora de un sistema de vida social, las estructuras de la racionalidad comunicativa y las de la instrumental-funcional, que se entienden *conceptualmente* correlacionadas. Esta última cuestión es de carácter empírico e histórico; la explicación que ofrece el propio Habermas acerca de la amenaza que se cierne sobre las estructuras de la racionalidad comunicativa, y sobre la proliferación desmedida de la racionalidad sistemática en la modernidad, es en último término una explicación marxista. Por contra, en Adorno ambos planos de análisis se sitúan en cierta medida a la par, como demuestra la segunda de esas formulaciones, igualmente contenida en la «Ästhetische Theorie»; allí se afirma que la subjetividad, «en virtud de su propia lógica», trabaja en «extirparse de raíz a sí misma» (ÄT, 235). Como en el modelo sujeto-objeto la parte comunicativa del sujeto se torna invisible, en virtud de la lógica *conceptual* ya sólo queda como correlato visible del reforzamiento del sujeto la tendencia a la cosificación. De ahí también que la *correlación* entre subjetividad y cosificación tenga que convertirse en Adorno (y en Horkheimer) en una *dialéctica* de subjetivación y cosificación. Pero incluso si no fueran tan distintas las consecuencias que para un diagnóstico de la época se siguen en Habermas, por un lado, y en Adorno y Horkheimer por otro, lo decisivo seguiría siendo que gracias a esas distinciones conceptuales la misma Historia gana un grado de libertad que había perdido con la elección de Adorno y Horkheimer de sus categorías fundamentales, y sin el cual la idea de un potencial de libertad *inmanente* a la Historia se torna una nadería. La consecuencia inmediata para la Estética es que el paso desde la «negación de un sentido objetivamente vinculante» a la «falta de sentido» de la realidad del capitalismo tardío ya no se puede deducir dialécticamente de «la imposibilidad de sentido por obra del sujeto»; pero precisamente esa deducción es capital para la estructura de las antinomias del arte moderno que plantea Adorno. Volveré ahora a la cuestión del sentido estético de la «forma abierta» en el arte moderno, directamente relacionada con esa estructura.

IV

La primera cuestión es cómo se puede poner en movimiento la constelación que forman las categorías estéticas «verdad», «apariencia» y «reconciliación», cuando se las saca del contexto de esa tesis de la interdependencia dialéctica entre subjetivación y cosificación. Como he indicado, el sentido de esas categorías en Adorno es inseparable tanto de una determinada visión del arte, cuyo sentido queda definido a priori como el enfrentamiento con la realidad, como de la perspectiva de una Naturaleza redimida. Basta desprenderse de una de estas presuposiciones, y necesariamente el entramado de interdependencias construido por Adorno entre verdad, apariencia y contenido utópico de la obra de arte se disolverá de golpe. Esto se puede aclarar con tres ejemplos de críticas a Adorno, cada uno de los cuales pone de relieve un aspecto diferente del problema:

1. H. R. Jauβ[18] reclama, contra Adorno, los derechos de la función *comunicativa* del arte. El hecho de que ésta no tenga cabida en la perspectiva de Adorno tiene un buen fundamento: en el contexto artístico, los problemas de recepción y comunicación sólo pueden llegar a plantearse si se pone en cuestión ese unívoco remitirse una a otra la realidad, la obra de arte y la utopía, tal como lo construye Adorno. Allí donde se lo dé por supuesto, los problemas de recepción y comunicación se agotan en el problema de captarlo adecuadamente: lo único que cuenta es la experiencia genuina de las obras de arte, y su desciframiento filosófico. Al hablar de funciones comunicativas del arte, esa referencia recíproca entre realidad, arte y utopía, deja lugar a otra, la que se da entre realidad, arte, y sujeto receptor, que ya no puede pensarse como un remitir lineal, sino circular: al arte se le asigna una función en la praxis vital, y pasa así a ser pensado como algo que a su vez *vuelve a surtir efectos* en la realidad.

2. P. Bürger[19] ha criticado desde otro punto de vista la interdependencia de las categorías verdad, apariencia y reconciliación. Cuando Adorno salva la apariencia estética como paradigma de reconciliación, Bürger ve en ello una ironía dirigida contra los intentos de la vanguardia por movilizar la relación entre arte y praxis vital[20]. Y de hecho, el «salvar las apariencias» de Adorno va

[18] H. R. Jauβ, «Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik», Frankfurt 1982, p. 47 y ss. [Trad. cast. de J. Siles y E. M.ª Fernández-Palacios, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986].

[19] P. Bürger, «Zur Kritik der idealistischen ästhetik», Frankfurt 1983.

[20] op. cit., en particular p. 67 a 72 y 128 a 135.

dirigido contra las tendencias a una falsa superación del arte que, para él, acompañan como una sombra el desarrollo del arte más avanzado en el siglo XX. De todas formas, Bürger se toma tan poco en serio como Jauβ la interdependencia de las categorías estéticas verdad, apariencia y reconciliación en Adorno; de otro modo, habría tenido que advertir que la prevención de Adorno contra una *falsa* superación del arte se fundaba en la idea de su *verdadera* superación —como cumplimiento y realización de su promesa de felicidad—. Sí es correcto sin embargo que la idea de transformar históricamente la constelación que forman arte y praxis vital, idea en la que Bürger ve el núcleo verdaderamente productivo de los esfuerzos de la vanguardia por superar el arte, de hecho resulta apenas conciliable con la idea del arte como «paradigma de reconciliación». Por eso Bürger también sustituye, en ese sistema de recíprocas referencias, realidad arte y reconciliación por realidad, arte y praxis vital; con lo cual, lo que pasa al primer plano para Bürger, de manera ciertamente problemática, es el significado de ese sistema de referencias recíprocas para una estética de la producción, frente al que pueda tener para una estética de la recepción. Lo cual se pone de manifiesto, y ciertamente no como algo secundario, en el hecho de que Bürger quiera eliminar por completo la categoría de apariencia estética y sustituirla por la de «ruptura»[21]. De toda la construcción de la Estética de Adorno, vuelta ya insostenible, lo único que defiende son sus cimientos, la pretensión de verdad que mantiene el arte. Aunque desde el punto de vista de una estética filosófica, desde luego, asentar cualquier cosa sobre ese fundamento tiene algo de insensato cuando los accesos hacia arriba —hacia el resplandor utópico de la apariencia estética— han quedado cerrados.

3. Al contrario de Bürger, que quisiera hacer retroceder la categoría de apariencia estética en beneficio de la de verdad, K. H. Bohrer ha tratado de salvarla mediante el recurso a Nietzsche, sacándola completamente de toda relación en la que pudiera remitir al concepto de verdad[22]. El punto principal está en lo que podríamos describir como un emanciparse la apariencia estética de tal suerte que ahora es el otro polo de esa referencia recíproca

[21] op. cit., p. 67.

[22] K. H. Bohrer, «Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins», Frankfurt 1981. En particular, «ästhetik und Historismus: Nietzsches Begriff des "Scheins"», p. 111 y ss., y «Utopie des "Augenblicks" und Fiktionalität. Die Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur», p. 180 y ss.

entre verdad, apariencia y utopía, central en el pensamiento de Adorno, el que viene a disolverse en la apariencia estética: aquí, la utopía se traslada al instante mismo de la experiencia estética; cuyo componente utópico pierde así toda referencia a un futuro real. Se podría decir que Bohrer disuelve de forma estetizante una ambigüedad que a Adorno se le plantea a resultas de la tensión entre una estética que viene de Schopenhauer y otra marxista: pues ahora la promesa de felicidad del arte se resuelve en el momento de éxtasis de la experiencia estética. Cierto es que Bohrer mantiene la función subversiva de la experiencia estética; de ahí que cuanto dice acerca del papel «alegórico» que desempeña en Benjamin y en Musil «un sistema metafórico mesiánico y escatológico» se pudiera entender también como una interpretación desmitificadora de Adorno: «Por respeto, invocan... la fuerza alegórica, que no debe perderse, de una imagen religiosa y cultural ya caduca para un "Ahora" que ni psicológica ni lógicamente puede darse como presencia total, y al que no obstante hay que poner en escena en alguna forma si no se quiere sucumbir a la presión de normas culturales e historias ya escritas, o lo que es igual, de ideas ya sin vigencia»[23]. De los tres autores citados, Bohrer es el único que mantiene resueltamente la capacidad de enlace de la apariencia estética con lo utópico. Pero lo hace recalcando su rechazo a todo intento de «suprimir los límites» del arte, ya sea por vía «política y moral», «surrealista y destructiva» o «utópica y sentimental»[24]. De ahí que le niegue al arte, junto con la pretensión de verdad, todo sentido de realidad futura de su componente utópico. Sin estar pensando propiamente en Adorno, en cierta manera Bohrer mantiene ocupado el entresuelo del edificio de la estética de Adorno, estratégicamente importante; y sacrifica los accesos hacia arriba y hacia abajo que se han vuelto insostenibles.

En los tres autores citados se disuelve el sistema de referencias recíprocas entre las categorías estéticas de verdad, apariencia y reconciliación. De hecho esto es inevitable si se abandona la perspectiva polémica y utópica de la estética de Adorno, o no se la toma ya al pie de la letra; y en esto van a una los tres autores. Cada cual salva un fragmento de la estética de Adorno: Jauß y Bohrer, el carácter subversivo que encierra la experiencia estética en cuanto «negación de un sentido objetivamente vinculante»;

[23] op. cit. p. 211.
[24] op. cit. p. 95.

Bohrer, el resplandor utópico de la apariencia estética; Bürger, la pretensión de verdad del arte. Creo que esos fragmentos de la estética de Adorno bien se podrían vincular de nuevo en un todo, para lo que ciertamente habría que transformar esa referencia lineal, unidimensional, entre las categorías de verdad, apariencia y reconciliación en una constelación más compleja y por así decir multidimensional de categorías. Hacer esto significaría poner en movimiento desde su mismo interior las paralizadas categorías dialécticas de Adorno. Quisiera esbozar el aspecto que podría presentar un experimento así, cuyo desenlace sigue siendo más bien una conjetura.

V

Retomo la reducción de Bohrer del contenido estético del arte al instante de la experiencia estética. Lo cual me parece transformar legítimamente en unívoca una idea que en Adorno sigue siendo equívoca, en la medida en que Adorno interpreta el componente de éxtasis de la experiencia estética a la vez también como utópicamente real. Pero al desmitificar la relación entre apariencia y utopía, la referencia recíproca de la síntesis estética a la social y viceversa, que Adorno entendía unida a esa relación, no caduca sin más; sino que más bien admite ser reconstruída en un nuevo sentido, con sólo desprenderse de la tesis de una interdependencia dialéctica entre subjetivación y cosificación, y con ello, de la sobrecarga polémica y utópica del concepto de síntesis estética.

Adorno entendió la «negación de un sentido objetivamente vinculante» como quintaesencia del potencial emancipador del arte moderno. Con ello pensaba en el andamiaje de normas tradicionales, convenciones, síntesis de sentido y formas de vida en las que la ilustración descubrió algo de irreflexivo, ilegítimo, y violento. También las categorías formales y normas estéticas de la tradición, que establecían sentido y unidad, aparecen retrospectivamente como síntesis de sentido irreflexivas y violentas. Y desde luego no se trata de *determinadas* categorías formales y normas estéticas; lo que se vuelve cuestionable es más bien un *tipo* de unidad y totalidad de sentido, representado en la época del gran arte burgués lo mismo por la unidad de la obra de arte acabada y cerrada en sí misma que por la unidad del yo individual. La ilustración estética descubre tanto en la unidad de la obra tradicional como en la del sujeto burgués algo de violento, aparente e irreflexivo; para ser precisos, un tipo de unidad que sólo es posible

al precio de oprimir e imponer un límite infranqueable a lo dispar, lo imposible de integrar, lo silenciado y expulsado. Se trata de la aparente unidad de una totalidad de sentido fingida, análoga a su vez a la totalidad de sentido de un cosmos creado por Dios. Según Adorno, las formas abiertas del arte moderno son una respuesta de la conciencia estética emancipada a lo que de aparente y violento hay en tales totalidades de sentido tradicionales. Es en ese componente de apariencia y violencia en lo que piensa Adorno cuando, por una parte, caracteriza al arte moderno como «proceso contra la obra de arte en cuanto sistema de sentido», y por otra reclama para el arte moderno un principio de individuación y «un grado creciente de formación de cada individuo». Ambas cosas pueden pensarse conjuntamente en la idea de que, con la acogida en el arte moderno de lo no integrado, lo ajeno al sujeto, lo insensato, se hace necesaria una organización con un grado tanto más elevado de flexibilidad e individualidad. La «apertura» o «ilimitación» de la obra se entiende como correlato de una capacidad creciente de integración estética de lo *difuso* y escindido. Adorno mismo ya veía el fortalecimiento de la subjetividad estética como presupuesto necesario para una tal apertura del arte a «los desechos del mundo de los fenómenos». En esa medida, en Adorno ya se establece la relación entre las formas abiertas del arte moderno y una forma de subjetividad que no corresponda a la rígida unidad del sujeto burgués, sino que remita a la forma flexible de organización de una identidad yoica «comunicativamente fluída». Lo que le impide dar un paso más adelante en esa línea de pensamiento es que aquello que le concede al arte moderno no se lo concede ya a la sociedad moderna: a saber, que la ilustración haya liberado potencialidades de «ampliación de los límites del sujeto» (G. Schwab) al igual que potencialidades de cosificación, y que así pues tampoco en esa dirección esté ya decidido el destino de la ilustración. Pero si se presupone esto, se está ya cerca de establecer la interdependencia no sólo histórica sino también funcional entre las formas del arte moderno, liberadas de sus límites a resultas de la reflexión, y la «ampliación de límites del sujeto» también en lo que se refiere al sujeto receptor. Recientemente, G. Schwab ha llevado a cabo un estudio a gran escala en esta línea, tomando como ejemplos sobre todo a V. Woolf, J. Joyce, S. Beckett y Th. Pyncheon[25]. La idea

[25] G. Schwab, «Entgrenzungen und Entgrenzungsmythen. Zur Anthropologie der Subjektivität im modernen angloamerikanischen Roman», Konstanz, 1982 (Habilitations-schrift).

de Schwab es que la meditada apertura de la forma de presentación literaria pone en marcha en el lector un juego de ida y vuelta de la diferenciación a la indiferenciación, el cual opera una real ampliación de los límites del sujeto. En este sentido se podría decir también que las nuevas formas de síntesis estética del arte moderno remiten a nuevas formas de «síntesis» psíquica y social. Esta es la potencialidad *emancipadora* que tiene lo moderno: se hace ver en ello un nuevo tipo de «síntesis» —estética, psicológico-moral y social— en la que lo difuso, lo no integrado, lo insensato y escindido se introducen en un espacio de comunicación sin violencia, tanto en las formas ya no limitadas del arte como en la estructura abierta de un tipo de individuación y socialización ya no paralizado e inamovible. Ciertamente, sólo se puede hablar de algo parecido si no se acepta ya el en-sí de la forma artística como lo primero, como el esquema de la reconciliación: pues sólo como medio en el que se produce una relación comunicativa entre sujetos, como algo producido y recibido, puede la forma de la obra de arte corresponderse con la transformación de las formas de subjetivación y socialización.

Ahora ya puedo hacer ver claramente hasta qué punto Adorno ha interpretado unilateralmente la «negatividad» que él subordina a la «unidad descompuesta» de la obra de arte moderna: tanto en la teoría como en sus interpretaciones de obras de arte moderno —por ejemplo en su brillante interpretación del «Fin de partida» de Beckett—, Adorno ha visto en las grandes obras de arte sobre todo un espejo fiel del creciente desmoronamiento del sentido y del sujeto en la realidad; en lo que además no carece de semejanzas con Lukács, al que se opone. Pero el camino de progresiva negatividad del arte lleva en sí también el otro componente: la «negación de un sentido objetivamente vinculante» trae también consigo la capacidad creciente de *elaborar* estéticamente aquello que, mediante su conversión en lenguaje en la obra de arte, ya no queda denegado sin más, esto es, excluído del campo de la comunicación simbólica. Pero si se admite esto, el «proceso contra la obra de arte como sistema de sentido» ya no se puede cargar sin más matizaciones en la cuenta de la creciente destrucción del sentido en la realidad capitalista; una objeción que atañe no menos a Lukács que a Adorno. Evidentemente, habría que diferenciar entre un aumento de la destrucción del sentido y de la subjetividad —que habría que representarse sobre la horizontal del tiempo histórico— y una progresiva apropiación estética de estratos de experiencia ajenos al sentido y al sujeto —que habría que remitir a la vertical de la organización psíquica—. Me parece indudable que

el arte moderno ha de vérselas con ambas dimensiones; pero el hecho de que Adorno haya descuidado la segunda no es ceguera, como lo puede acreditar por ejemplo su interpretación del Schönberg expresionista, sino expresión de una decisión filosófica previa.

La interdependencia entre la supresión de límites estéticos y de límites del sujeto pone en claro que aquello que Adorno llamaba «síntesis estética» se puede vincular al final, pese a todo, con una utopía de comunicación no violenta planteada en términos reales. Pero esto sólo tiene alguna validez si se le reconoce al arte una *función interrelacionada* con las formas no estéticas de comunicación, o lo que es igual, con una transformación real de las relaciones consigo mismo y con el mundo. En la medida en que la obra de arte remita a una reconciliación real, no lo hace en virtud de la presencia aparente de un estado que aún no existe, sino de la provocadora latencia de un proceso que empieza por «un vuelco de la experiencia estética, que se transforma en acción simbólica o comunicativa» (Jauβ).

Si la obra de arte ya no remite a la «reconciliación» por su misma naturaleza, sino funcionalmente, entonces también se modifica la relación entre arte y filosofía. La experiencia estética, desde luego, necesita aún ser aclarada por la interpretación y la crítica, pero ya no precisa un esclarecimiento filósofico que le diga qué es lo que hay con la apariencia de lo bello. Pues las obras de arte, que no tienden a una supresión de los límites en la comunicación en virtud de lo que *son*, sino de sus *efectos*, no cumplen su función explicativa y cognitiva en el plano de un *conocimiento* filosófico, sino en el plano de las relaciones consigo mismo y con el mundo, desde el momento en que irrumpen en un sistema complejo de sentimientos, planteamientos, interpretaciones y valores. Es en esa irrupción donde se cumple lo que puede llamarse el carácter cognitivo del arte. La razón de que el conocimiento producido por el arte no se deje captar en palabras no estriba en la insuficiencia del concepto, sino en el hecho de que el esclarecimiento de la conciencia que quiere indicar la palabra «conocimiento» [Erkenntnis] incluye en este caso, en igual medida, aspectos cognitivos, afectivos y práctico-morales. Así, «conocimiento» significa en este caso un resultado más próximo a un «saber hacer» que a un «saber hechos»[26], a una *capacidad* de hablar, juzgar, sentir o percibir más que al resultado de un esfuerzo cognitivo.

[26] «Können», traducido habitualmente por «poder», incluye el sentido de «ser capaz de» o «saber hacer»; de hecho la palabra «Kunst», arte, se deriva de este verbo,

Ahora podemos intentar descifrar un fragmento más del concepto de «verdad artística» en Adorno. Partiré, con Koppe, de que sólo se puede hablar de verdad artística si ya sabemos cómo se puede hablar de «verdad» independientemente de aquélla[27]. Quisiera tomar como punto de partida de mis reflexiones las diferenciaciones establecidas por Habermas respecto al concepto cotidiano de verdad desde el punto de vista de la pragmática lingüística; en los términos de Koppe, se trataría de la distinción entre verdad «apofántica», verdad «éticamente última» (veracidad) y verdad «práctico-moral». Estos tres conceptos de «verdad» designan otras tantas dimensiones vigentes en el habla cotidiana, es decir, una comprensión previa de qué sea la «verdad» disponible para cada hablante. Si se parte de un concepto *cotidiano* de verdad sometido a estas distinciones, el concepto de verdad artística adquiere de entrada algo de enigmático; aun así, se deja ver que el arte se entrelaza de un modo altamente peculiar y complejo con la cuestión de la verdad: no sólo porque hace accesible, corrige y amplía la experiencia de la realidad, sino también porque la «validez» estética —esto es, la armonía estética— roza de una forma sinuosa la cuestión de la verdad, de la veracidad y de lo correcto en términos práctico morales, sin que no obstante se pueda cargar en la cuenta de alguna de esas tres dimensiones o del conjunto de ellas. Así, no es difícil conjeturar que algo como una «verdad artística» sólo pueda salvarse, si acaso, como fenómeno de interferencia entre las tres diferentes dimensiones de la verdad.

Ahora bien, Adorno siempre acentuó también a su manera ese elemento de interferencia entre diversas dimensiones de la verdad; él lo expresa en su idea de que el componente mimético y expresivo se ensambla con el racional en la obra de arte, al igual que en su esquema de interdependencia entre verdad, apariencia y reconciliación. En esa medida, interpretar la verdad artística como fenómeno de interferencia entre diferentes dimensiones de la verdad sólo significa de entrada reformular en términos de pragmática lingüística una idea central de Adorno. De ahí que más importante que la reformulación misma sea la cuestión de las consecuencias que de ella se desprenden. Ya he apuntado algunas de esas

como ya se señala ampliamente al menos desde Schiller, en la literatura alemana que al menos desde entonces juega repetidamente con la oposición entre ese «saber hacer» y el «saber hechos» al que se refieren las palabras «Wissen» o «Erkentnnis» [N. del T.].

[27] F. Koppe, «Grundbegriffe der Ästhetik», Frankfurt 1983, p. 88.

consecuencias más arriba, al señalar la diferencia entre que la obra de arte remita a la reconciliación de manera «esencial» o bien funcionalmente, y al subrayar a ese respecto el carácter *práctico* del conocimiento estético. En relación a nuestro anterior análisis del concepto de verdad artística en Adorno, se trata ahora de distinguir dos aspectos de ese concepto de verdad artística, que en Adorno se dan dialécticamente a la par: «Verdad-1» (armonía estética) y «Verdad-2» (verdad objetiva). Lo cual no quiere decir que armonía estética no tenga nada que ver con verdad estética; sino más bien que síntesis estética no significa ya, en cuanto tal, reconciliación. Al substancializar esa referencia de la obra de arte a la reconciliación, Adorno la convierte en un componente central del *contenido* de verdad que tenga la obra. Sobre esa base, Adorno ya sólo puede pensar el proceso de hacer propia la verdad artística en el sentido de una transformación de la experiencia estética en inteligencia filosófica. El intento de descifrar el contenido de verdad cifrado en la obra de arte no es en Adorno más que el intento de salvar, expresándola, la verdad del arte que de otro modo quedaría perdida. Pero, no obstante, lo que aquí se salva al articularlo conceptualmente es el concepto utópico y polémico del arte en cuanto tal, es lo que de cognoscible tiene esa referencia del arte a la reconciliación: es una verdad *acerca del* arte, y no del contenido de verdad de cada obra de arte particular. Y es únicamente porque para Adorno se dan a la par ambos planos, el de análisis del *concepto* «verdad artística» y el de la particular apropiación de cada verdad artística concreta, por lo que tiene que pensar el conocimiento estético como comprensión filosófica, y la verdad del arte, como verdad filosófica. De este modo, en Adorno la dimensión apofántica de la verdad artística pasa a ocupar al cabo el primer plano: su estética se convierte en una estética apofántica de la verdad.

Evidentemente, la interpretación en términos de pragmática lingüística de la verdad artística como un fenómeno de interferencia entre las diversas dimensiones de la verdad significa algo más que una mera reformulación de las intuiciones de Adorno. Pues sólo gracias a ella llega a hacerse posible una diferenciación conceptual entre el contenido de verdad de la obra de arte y su referencia a la reconciliación; entre los dos polos de esa referencia recíproca entre arte y verdad —que en Adorno se dan dialécticamente a la par—, el sujeto receptor aparece como instancia de mediación. Pero con ello tiene que cambiar el sentido del discurso sobre el contenido de verdad de las obras de arte. Tras lo expuesto más arriba, se puede

conjeturar que en la verdad artística se trata más de un *potencial* de verdad de las obras de arte que de verdad en sentido literal: el contenido de verdad de las obras de arte sería entonces el compendio de sus potenciales efectos de hacer emerger la verdad, o su potencialidad de abrir paso a la verdad. Interpretar así la verdad artística, como compendio de *efectos* de verdad, sigue siendo insatisfactorio, desde luego, en tanto no se pueda nombrar en las producciones estéticas lo que hace de ellas *portadoras* de potencialidades de verdad. En otras palabras, faltaría aún por aclarar la interdependencia entre *validez* estética (armonía) y verdad artística.

Como ningún filósofo, desde Kant a Adorno, ha podido aclarar la enredada interdependencia entre belleza y verdad, habrá que admitir abiertamente que las perspectivas de una reconstrucción de este fragmento nuclear de la estética de Adorno en términos de pragmática lingüística no se presentan demasiado favorables. Pero igualmente creo que se puede indicar una dirección en la que buscar una solución del problema.

Problema que yo formularía así: hay algo en el arte que nos seduce y nos lleva a captar la obra de arte misma —o muchas obras de arte— como portadoras de *pretensiones* de verdad; y esas pretensiones de *verdad* y su pretensión de validez *estética* dependen recíprocamente unas de otras. En lo que sigue me restringiré a la verdad apofántica y éticamente última; o lo que es igual, a las pretensiones del arte a una verdad apofántica y éticamente última.

Si se parte del núcleo intuitivo que subyace al concepto apofántico de verdad artística, se lo podría caracterizar mediante metáforas como «descubrir», «hacer visible», «señalar» a la realidad. La idea es que el arte «descubre», «hace visible» o «señala» la realidad de una forma especialmente notable. Tales metáforas son interesantes porque, en ciertos contextos estéticos, son tan inevitables como inductoras de error. Inevitables, porque lo real sólo puede ser mostrado pero no dicho. E inductoras de error porque, en el caso del arte, lo que *se* muestra sólo (así) puede mostrarse (es decir, hacerse sensorialmente presente) en lo que muestra (esto es, en la obra de arte), pero no como realidad que se muestra de forma inmediata. De ahí que haya que reconocer lo que se muestra en la obra de arte como algo que se muestra a sí mismo en base a una familiaridad y confianza con ello, y que no tendría el carácter de lo visiblemente patente; algo así como si un espejo tuviera la fuerza necesaria para mostrar el «verdadero» rostro de los seres humanos: sólo podríamos saber *que* es su *verdadero* rostro en base a la familiaridad con esos seres humanos, familiaridad que sólo se

tornaría presencia sensorial no encubierta al aparecer la imagen del espejo. Tan sólo podemos reconocer en el fenómeno que aparece la «esencia» que hace su «aparición» si ya la *conocemos* como algo que no aparece.

Con ayuda de las metáforas del «aparecer» y el «mostrarse» no se aclara, desde luego, la interdependencia entre validez estética y *verdad*, pero sí la que se da entre la validez estética y la fuerza de lo bello para franquearnos la realidad: en las formas estéticas (en cualquier caso, en las del tipo tradicional), se trata de eso en cada detalle; al igual que un cambio minúsculo en los rasgos de un rostro podría cambiar la expresión de un rostro, la realidad que se muestra en las formas estéticas también sería otra si se modificara la configuración sensible de la forma. Se podría decir también, en lugar de esto, que una forma estética más o menos atinada, más o menos fiel, más o menos «auténtica», hace aparecer lo que aparece en ella. Desde luego, puede no ser fácil decidir si la realidad hace su aparición adecuadamente o no: si ya los juicios intuitivos son controvertidos, los correspondientes discursos estéticos pudieran ser interminables.

De lo que se trata en tales discursos estéticos es de comprender y de percibir correctamente el fenómeno, la apariencia estética[28]; tales discursos remiten de nuevo —corrigiéndola o ampliándola— a la experiencia estética misma. La «armonía» estética, en última instancia, ha de ser *percibida*; y en la medida en que la armonía estética tenga algo que ver con el mostrarse la realidad a sí misma, también la obra de arte ha de ser percibida como realidad que se muestra en aquello que la muestra, ha de *reconocerse* la realidad como realidad que se muestra a sí misma —reconocerse no en el sentido de declarar asentimiento a una verdad, sino en el sentido en que se reconoce un rostro—. Pero a diferencia de lo que ocurre con el reconocimiento de un rostro, al reconocer la realidad en el fenómeno estético lo conocido de forma difusa, lo experimentado sin claridad y lo sabido implícitamente van a desembocar por vez primera en la pregnancia de un fenómeno sensorial —para lo cual Adorno propone como gesto indicativo de la obra de arte la fórmula «¡eso, así es!»—. Lo que confusamente siempre había estado ya ahí, lo preconsciente y subconsciente, convergen en la aparición de una imagen, y con ello, se hacen casi «palpables»

[28] En general, se ha traducido «Erscheinung» por fenómeno, salvo donde sucede, como en los párrafos siguientes, que resulta más clara su traducción más literal de «aparición» o «apariencia» [N. del T.].

—palabra como se sabe emparentada etimológicamente con «captable»[29]—. O lo que es igual: la experiencia aún no captada, no conceptuada, se ilumina al condensarse en una experiencia de segundo orden; la experiencia se vuelve experimentable.

Hasta aquí he venido utilizando en cierta medida un modelo platónico en el que, por así decir, «conocer a fondo algo» tiene una precedencia ontológica sobre «reconocer». Sin embargo, es obvio que los efectos del arte en uno y otro sentido interactúan: el arte *transforma* también la experiencia de lo ya conocido, de manera que sólo *posteriormente* llega a ser reconocido. El arte no sólo descubre lo real, sino que también nos abre los ojos. Ese abrir los ojos (y los oídos), esa transformación de la percepción, significa la curación de una parcial ceguera (y sordera), de una incapacidad para percibir y experimentar la realidad tal y como aprendemos a percibirla y experimentarla por medio de la experiencia estética. Se podría decir que con el arte moderno ese componente de transformación de la percepción mediante la experiencia estética pasa a ocupar el primer plano con una intensidad creciente.

Ahora bien, ¿qué tiene que ver todo esto con la *verdad* estética? Es obvio que el intento de ampliar estéticamente el concepto de verdad se apoya en la fuerza de lo bello para franquearnos la realidad. La cual *se pone de manifiesto* en ese efecto del arte de hacer aflorar la verdad; que, al mismo tiempo, nos *plantea* también su pretensión de validez estética. Tras lo dicho hasta aquí, ya podemos explicar en qué sentido el *potencial* de verdad de las obras de arte se corresponde con una *pretensión* de verdad inseparable de una pretensión de validez *estética*. Es obvio que no podemos explicar qué sea esa pretensión de verdad a partir de un concepto apofántico de la verdad artística; antes bien, éste se disolvería en algo imposible de atrapar al intentar acotarlo metafóricamente. Pero lo que sí podemos, como ha propuesto M. Seel[30], es tratar de captar la interdependencia de pretensión de verdad y pretensión de validez estética partiendo de la estructura del discurso estético: en el discurso estético se trata a la vez la cuestión de la armonía estética y la cuestión de la «autenticidad» de la «representación». Los discursos estéticos son así la mediación entre una metafórica

[29] «Greifbar» y «begreifbar»; en castellano, ambos sentidos convergen en los usos literal y metáforico de «coger», p. ej., en la pregunta «¿lo has cogido?» respecto a un chiste, o recurriendo a la etimología latina de «concepto» y «captar» [N. del T.].

[30] En una tesis recién acabada en Konstanz, «Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität.».

apofántica de la que partíamos y las cuestiones de armonía estética. Por eso tampoco podemos captar plenamente la pretensión de verdad del arte más que partiendo de la compleja interdependencia de las diferentes dimensiones de la verdad en el discurso estético: al discutir sobre la verdad o falsedad de formas estéticas, lo que significaría al mismo tiempo discutir sobre su armonía, los que discuten han de poner en juego su propia experiencia; pero ésta nunca se deja movilizar de cara a la argumentación ni modelar en forma de argumento a no ser en las tres dimensiones a un tiempo —la de su verdad, la de su veracidad, y la de su corrección desde el punto de vista práctico-moral—. Con lo cual, *potencial* de verdad y *pretensión* de verdad del arte sólo se pueden explicar recurriendo a la compleja interdependencia de las diferentes dimensiones de la verdad en la experiencia biográfica, o lo que es igual, recurriendo a crear y modificar planteamientos, modos de percibir e interpretaciones.

De ahí que «verdad» sea algo que sólo metafóricamente se le puede adjudicar al arte. Pero adjudicarlo metafóricamente tiene un fundamento en la interrelación de validez estética y potencial de verdad en las obras de arte. Si llevamos esta idea más lejos, se ve que el ensamblaje de las diferentes dimensiones de la verdad en los *efectos* del arte y en el discurso estético se puede coordinar a su vez con el ensamblaje metafórico de las dimensiones de la verdad en la obra de arte. No es casualidad que la metáfora del «mostrar» y «hacer visible» se asocie sin demasiado esfuerzo con las de «decir» y «dar expresión a». En expresión de F. Koppe, la realidad aparece en el arte en la «modalidad de la sorpresa»; «hacer visible» y «dar expresión a» se engranan lo uno en lo otro: en tanto elocuente, el arte lleva a lo difusamente experimentado a adoptar con plena expresividad toda la presencia de un fenómeno sensorial; y en tanto que «hace visible», se torna elocuente, expresivo. De ahí también que se pueda ver lo utópico inmanente de la apariencia estética en la sobrecogedora experiencia de que efectivamente eso pueda llegar a ser dicho, y de que «lo que se nos escapa pueda llegar a ser objetivado y citado de forma duradera» —por expresarlo como hiciera Adorno en una ocasión[31]—. En la medida en que las metáforas del «decir» y el «dar expresión a» pasen a ocupar el primer plano, ya no se intentará explicar lo auténtico de la obra de arte mediante conceptos relativos a la verdad apofántica, sino a la

[31] «Ästhetische Theorie», p. 114.

veracidad ética; tal es la tendencia que observo en Habermas y, hasta cierto punto, en Koppe. Ambos intentos de explicación, sin embargo —mediante el recurso a la verdad apofántica o a la verdad ética— tienen un punto débil en común, a saber, que han de interpretar la obra de arte mediante la analogía con algún tipo específico de actos de habla. Pero, en términos literales, el artista no *dice* nada en la obra de arte; por eso la autenticidad de una figura no se decide con la cuestión de si el artista fue o no veraz —pues esto, en la medida en que se pueda hablar de ello, más bien se *muestra* en la autenticidad de la figura—. Ni verdad ni veracidad pueden adjudicársele a la obra de arte *—a no ser metafóricamente—*, si verdad y veracidad se entienden en el sentido de un concepto cotidiano de verdad pragmáticamente bien diferenciado. El hecho de que verdad y veracidad —e incluso correción en sentido normativo— se ensamblen *metafóricamente* en la obra de arte sólo podemos explicarlo en virtud de que la obra de arte, como figura simbólica con una pretensión de validez *estética*, es al mismo tiempo objeto de una *experiencia* en la que las tres dimensiones de verdad están ensambladas de manera *no metafórica*.

Si se reconstruye el concepto de verdad artística en la forma aquí apuntada, también se pueden ligar ciertas ideas kantianas con motivos de una estética de la verdad. En lo que intenta ser un ajuste de cuentas con la estética de la verdad, R. Bubner[32] ha tratado de hacer valer, *contra* la estética de la verdad, el concepto kantiano de lo bello. No creo que tal alternativa sea forzosa, cosa que por lo demás se insinúa ya en el propio Kant con su tránsito de la analítica de lo bello a la teoría de la belleza artística. La idea de Kant de caracterizar la experiencia de lo bello por el libre e indefinido juego conjunto de imaginación y entendimiento resulta, con toda seguridad, imposible de aunar con una estética de la verdad apofántica, puesto que precisamente lo que se plantea como libre juego de una *capacidad* no debe solidificarse en relación definida entre concepto y visión. Pero precisamente esa *ampliación* de la capacidad cuyo resultado, en el juego libre y placentero entre componentes imaginativos y otros intelectuales y reflexivos, es la experiencia estética, también se puede remitir de nuevo a la verdad; sólo hay que aplicar al concepto de verdad el carácter de potencialidad escondido en la palabra «capacidad»: el contenido de verdad

[32] R. Bubner, «Über einige Bedingungen gegenwärtiger ästhetik», Neue Hefte für Philosophie, 5, 1973.

de la obra de arte sería propiamente su *potencial* de verdad —en el sentido que he apuntado más arriba—.

Si se puede entender la apariencia estética como el lugar de ese juego conjunto, placentero y libre, entre realizaciones imaginativas y otras intelectuales y reflexivas, del que se hablaba a propósito de Kant, al final resultaría que tampoco el utópico «esplendor de la apariencia» tendría totalmente cortado el paso hacia la verdad y la utopía real. El componente de éxtasis de la experiencia estética, que hace saltar por los aires el continuo del tiempo histórico, se puede entender entonces como punto de «acceso reservado» a fuerzas que, en un uso no estético, podrían volver a establecer un continuo entre arte y praxis vital. Esto es precisamente lo que pensaba Jauβ al establecer una cierta interdependencia entre el «placer estético» y el «vuelco que transforma la experiencia estética en acción simbólica o comunicativa»[33]. Pero si ese «vuelco» de la experiencia estética en acción comunicativa apunta, como se acaba de indicar, a que la obra de arte se entrelaza con la cuestión de la verdad, la apariencia no puede emanciparse de forma independiente: su emancipación estará comunicada secretamente, como pensaba Adorno y sin embargo de otro modo que como pensaba Adorno, con la verdad y la reconciliación.

VI

He tratado de insinuar en qué sentido la referencia recíproca que plantea Adorno entre las categorías de verdad, apariencia y reconciliación se podría transferir a una interdependencia compleja de categorías; y desde luego, una de tal naturaleza que mantuviera todo el potencial filosófico y el sentido crítico de la estética de Adorno. Si se amplía el concepto de racionalidad de Adorno con una dimensión de «racionalidad comunicativa», se puede ampliar también en sentido pragmático su estética de la verdad. Si en esa referencia recíproca de arte, realidad y utopía se incluye también a los sujetos que reciben, comunican y operan, ello produce un efecto de «multidimensionalidad» frente a las construciones dialécticamente unidimensionales de Adorno. Sería de provecho discutir desde ese punto de vista cuestiones relativas al arte popular, aleatorio o accionista, a los que Adorno se enfrenta desde posturas

[33] H. R. Jauβ, op. cit. p. 51 y 71.

casi apriorísticas, así como el concepto tan controvertido en los últimos tiempos de «disolución del concepto de obra». Creo que también en tales cuestiones tendría que darse una aplicación nueva de algunos argumentos centrales de Adorno a los que hoy en día se critica de diversas maneras —no del todo sin fundamento— como «tradicionalistas». Pero aquí quisiera limitarme a dos problemas parciales: por una parte la cuestión, que sobre todo P.Bürger ha puesto en primer plano, de la posibilidad de modificar la constelación que forman arte y praxis vital, y por otro lado, la capacidad de enlace con lo estético de las formas de arte popular.

1. Si tal como yo he hecho hasta ahora, siguiendo a Habermas, se entiende como expresión de un proceso de aprendizaje culturalmente irreversible la diferenciación de los ámbitos de validez de ciencia y derecho, por una parte, y de moral y arte por otra, en cada uno de los cuales se elaboran problemas según una lógica peculiar que responde en cada caso al tipo respectivo de pretensión de validez, si ese proceso de diferenciación, planteado en el plano abstracto de las dimensiones de validez, se entiende expresión de un proceso de aprendizaje culturalmente irreversible, entonces expresiones como «superación del arte en la praxis vital» no sabrían indicar, tomadas literalmente, ninguna posible salida para una situación de *separación* entre el arte y la realidad vital. De ahí que el naufragio de los movimientos de vanguardia que, como analiza Bürger[34], trataron de aplicar la estética *directamente* a la práctica, también viniera causado por una manera engañosa de entenderse a sí mismos. Bürger remite con razón al hecho de que «no se puede hacer centro organizador de una praxis vital liberadora y liberada...de lo que históricamente se ha escindido como estética»[35]. No obstante, lo que sí podemos concebir, como insiste también Bürger, es la posibilidad de modificar las constelaciones en que arte y praxis vital se encuentran enfrentadas. Hay que distinguir entre el proceso de diferenciación de distintos ámbitos de validez y las formas definidas de diferenciación *institucional*. De la institución burguesa «Arte» dice Bürger lo siguiente: «El sistema parcial llamado Arte, completamente diferenciado, es al mismo tiempo de tal naturaleza que sus producciones aisladas tienden a no hacerse cargo ya de ninguna función social»[36]. Conforme a ello, Bürger

[34] P. Bürger, «Theorie der Avantgarde», Frankfurt 1974.
[35] P. Bürger, «Zur Kritik der idealistischen ästhetik», p. 189.
[36] P. Bürger, «Theorie der Avantgarde», p. 42.

reclama una modificación de la institución Arte, o lo que es igual de las normas que la regulan[37], mediante la cual el arte volvería a ganar relevancia social: pero decir que «debería poder desarrollarse todo aquello que produce libremente»[38] me parece ya entender la «praxis del arte», su función social, excesivamente en términos de una estética de la producción; sólo gracias a eso puede ir contra Adorno y contra la idea de la (gran) obra de arte[39]. Si por el contrario se contempla la faceta correspondiente a una estética de la recepción, no está claro porqué un cambio de función del arte que viniera relacionado con una apertura democrática de la sociedad tendría que excluir la idea de la gran obra de arte. Es más bien lo contrario lo que me parece correcto: sin las producciones paradigmáticas del «gran» arte, en las que se objetivan la fantasía, el conocimiento acumulado y el saber hacer de artistas que dominan su especialidad, se puede conjeturar que la producción estética democráticamente generalizada se convertiría en empresa artística. Esto vale de forma similar para los elementos de improvisación en la música moderna; Boulez y Dahlhaus han señalado que absolutizar el elemento de improvisación iría a desembocar en una regresión de la música: por lo regular, la improvisación no es sino una reactivación con variaciones de lo que ya se ha sedimentado en la memoria, o como dice Boulez, «un recordar manipulado»[40]. Con el mismo problema tropezaba John Cage cuando decía «tengo que encontrar un camino para dejar libertad a la gente sin que se vuelvan majaderos»[41].

Parto de que una transformación de la «institución arte» no podría significar desmontar la «cultura de los expertos»[42], sino que tendría que surgir a partir del establecimiento de una tupida red de conexiones entre cultura de expertos y mundo vital, por un lado, y entre cultura de expertos y arte popular, por otro. Cierto es que Adorno y Horkheimer ya han señalado en su crítica a la cultura

[37] P. Bürger, «Zur Kritik der idealistischen ästhetik», p. 187.

[38] op. cit. p. 135.

[39] op. cit. p. 128 y ss.

[40] P. Boulez, «Wille und Zufall. Gespräche mit Célestin Deliége und Hans Mayer, Stuttgart/Zürich 1976, p. 131.

[41] Cit. por D. Schnebel, «Wie ich das schaffe?», en H. K. Metzger y R. Riehn (Hrsg), «Musik-Konzepte. Sonderband John Cage», Munich 1978, p. 51.

[42] Al respecto, J. Habermas, «Die Moderne, ein unvollendetes Projekt», Conferencia con motivo de la concesión del Premio Adorno de la ciudad de Frankfurt, Septiembre de 1980, en «Theodor-W-Adorno-Preis der Stadt Frankfu», am Main», hrsg. vom Dezernat Kultur und Freizeit der Stadt Frankfurt am Main 1981, en particular p. 20 y p. 22.

industrial algunas de las barreras que se oponen a tal reaproximación de lo estético y lo práctico, de lo alto y lo bajo. Pero si le concede a la historia la suficiente ambigüedad como para confíar en que aún lleva en sí alguna potencialidad de emancipación, se pueden descubrir en la realidad al menos ciertas trazas de una modificación en la constelación que forman arte y mundo vital. En base a ellas podemos defender la idea de una interdependencia distinta entre arte y mundo vital, en la que una praxis vital democrática agotaría de forma productiva las potencialidades de innovación y comunicación del arte. No es lo menos importante que quisieran señalar estas reflexiones sobre la verdad artística el hecho de que las perspectivas de *ese* tipo de «superación» del arte en la praxis vital vienen ya preparadas en el concepto de belleza artística: también aquí se puede trasladar una idea de Adorno del ámbito de lo impensable al de lo pensable.

2. Para finalizar, sólo podemos echar un vistazo al tema del arte popular, sobremanera importante para Adorno. Es conocida la crítica de Adorno a Benjamin: su trabajo sobre el jazz puede entenderse como respuesta a la apreciación optimista que del moderno arte de masas hiciera Benjamin en su comentario sobre «La obra de arte»[43]. Ciertamente, en carta a Benjamin referida a ese texto, Adorno aún habla de Schönberg y del cine americano como «las dos mitades desgarradas de la libertad completa»[44], pero ya deja claro en la misma carta que en el arte de masas, en puridad, él *no* puede descubrir libertad alguna, *sino* sólo cosificación e ideología. En el fondo, con esa fórmula de las mitades degarradas de la libertad lo que está pensando Adorno es una vez más la polaridad de lo sensual-mimético y lo espiritual-constructivo en el arte; la fórmula habría que relacionarla con un pasaje de sus «Dissonanzen» en el que Adorno acentúa el papel liberador desempeñado por la superficialidad sensual-expresiva en el surgimiento de los clásicos vieneses, y con ello, de toda la gran música posterior a Bach:

> «Así hicieron su entrada en la gran música occidental esos componentes tan denostados: el estímulo de lo sensual como portillo por el que irrumpir en la dimensión armónica y al cabo en

[43] Tal como se indica en nota posterior, se refiere aquí a «La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica» [N. del T.].

[44] Reimpreso en W. Benjamin, «Gesammelte Schriften», vol. I. 3, Frankfurt 1974, p. 1003.

la del colorido; lo personal, desenfrenado, como portador de de la expresión y de la humanización de la música; la superficialidad como crítica a la muda objetividad de las formas...»[45].

La «Flauta Mágica» de Mozart representa para Adorno el momento en que se logra plenamente por primera vez la coincidencia entre lo serio y lo ligero; pero al mismo tiempo, también el último. «Después de la "Flauta Mágica", la música seria y la ligera no se han podido juntar jamás»[46]. Para Adorno, la actual música ligera es sólo ideología, un muladar cultural, un producto de la industria cultural lo mismo que el cine. El juicio de Adorno respecto al jazz es devastador.

A mi parecer, en tales juicios de Adorno se expresa no sólo una crítica legítima a la industria cultural, sino, al mismo tiempo, un prejuicio tradicionalista que también le impidió percibir los elementos más fructíferos contenidos en la interpretación de Benjamin del arte de masas. Ciertamente, Adorno tenía tras de sí argumentos *teóricos* muy fuertes: las tesis fundamentales de la «Dialektik der Aufklärung», por ejemplo, le dejan un cierto campo de juego a la ambivalencia del «gran arte», desde luego, pero ninguno a la cultura de masas; ésta es presentada allí como inserta sin solución de continuidad en el sistema universal de enmascaramiento. Pero en este caso me parece más productiva la actitud de Benjamin, menos afianzada teóricamente, que explora sin temor a las contradicciones: mientras Adorno mide los productos del nuevo arte de masas con un rasero frente al cual no pueden parecer sino primitivos, cínicos o majaderos, Benjamin ve surgir algo estéticamente nuevo de la interferencia entre los nuevos procedimientos técnicos y los nuevos modos de recepción; nuevas formas de elaboración estética de la realidad en las que se trata de establecer un «equilibrio entre hombre y aparato»[47]. El cine cómico americano, por ejemplo, produce según Benjamin un «efecto terapeútico al hacer explotar lo inconsciente», que encuentra una expresión en la «carcajada colectiva»[48]. El arte tecnificado se torna así un inyectable contra las psicosis colectivas en las que de otro modo tendrían que descargarse las gigantescas tensiones que produce en las masas una realidad tecnificada[49].

[45] Th. W. Adorno, «Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens», en «Gesammelte Schriften, vol. 14, p. 17.

[46] id. id.

[47] Comp. W. Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», Gesammelte Schriften, vol. I, 2, Frankfurt 1974, p. 460.

[48] op. cit. p. 462.

[49] id. id.

Benjamin ve en el tecnificado arte de masas ingredientes para una triaca contra la destrucción psíquica del ser humano en la sociedad industrial; en tanto que Adorno lo concibe sobre todo como medio de adaptación y manipulación psíquica. Lo interesante es la antítesis en cuanto tal: creo que, en el análisis de Benjamin, como mínimo se insinúan las *potencialidades* del moderno arte de masas —desde el cine a la música rock— que Adorno no ha sabido ver, tanto por tradicionalismo como por una toma de posición previa. La música rock como «folklore industrial» sería una piedra de toque[50]; creo que en la música rock, así como en los planteamientos, percepciones y capacidades que se han desarrollado en torno a ella, se esconden potencialidades de democratización de la fantasía cultural lo mismo que de regresión cultural. Es esa ambivalencia la que, al igual que en el caso del jazz, habría que defender frente a Adorno.

Un análisis del moderno arte de masas que tomara como punto de arranque a Benjamin tendría que investigar, y no como algo accesorio, la mezcla explosiva de fantasía estética y política que desde los años sesenta se ha vuelto característica de una nueva cualidad del comportamiento subversivo de los movimientos de protesta. Se podría extrapolar un argumento de Benjamin: éste pensaba que en el cine había encontrado un medio propio el impulso dadaísta; de forma similar, quizás se podría argumentar que el accionismo y el happening sólo han llegado a encontrar el contexto donde poder desplegar toda su explosiva energía estética en las nuevas formas de acción política de los movimientos alternativos y de oposición. Como ya tenía en mientes Benjamin, esa politización de la estética tendría que distinguirse con toda nitidez de la estetización de la política por el fascismo: ésta significa la destrucción de lo político por expropiación de las masas, degradadas a la condición de comparsas en un espectáculo puesto en escena con todo cinismo; aquélla, por el contrario, por sus mismas potencialidades significa la apropiación de la política por parte de las masas burladas. Visto en términos de tipos ideales, se trata de contradicciones extremas; si en los fenómenos concretos los extremos se tocan en ocasiones, ello forma parte de la fisonomía de una situación social que lleva en sí tanto posibilidades de una regresión política como nuevas potencialidades de libertad.

[50] Al respecto, T. Kneif, «Einführung in die Rockmusik», Wilhelmshaven 1979.

VII

Nos hemos aproximado por diferentes caminos a una nueva interpretación de la interrelación entre las categorías de verdad, apariencia y reconciliación en Adorno. En esa aproximación, la verdad artística aparece como un fenómeno de interferencia entre las diversas dimensiones del concepto cotidiano de verdad. El cual desde luego viene ligado a una perspectiva utópica: la de una comunicación sin violencia. Así como las tres dimensiones de la verdad se interfieren entre sí en la verdad artística, se fusionan en la idea de una comunicación sin violencia. Pero lo que de utópico aporta *específicamente* el arte también se hace presente ya en cada una de sus producciones auténticas: la victoria sobre el enmudecimiento, la cristalización sensible de un sentido esparcido por todo el campo de experiencia. Pero comunicación sin violencia no significa *superación* del arte; la belleza artística no significa la razón en su totalidad, sino que, más bien, la razón precisa del arte para quedar iluminada: sin la experiencia estética y sus potencialidades subversivas, nuestros discursos morales tendrían que volverse necesariamente ciegos, y vacías nuestras interpretaciones del mundo.

Adorno, al final de la «Ästhetische Theorie», como mínimo esbozaba una perspectiva similar; en el pasaje clave, lleva a primer plano el potencial de lenguaje de un arte emancipado frente a la «negatividad progresiva»; y dice: «Es posible que a una sociedad pacificada le vuelva a caber en suerte un arte ya pasado, que hoy se ha convertido en accesorio ideológico de la no pacificada; pero si el arte que entonces surgiera retornase a la paz y el orden, a un copiar afirmativo, la víctima sacrificada sería su libertad» (ÄT, 386). Lo que es digno de atención no es el hecho de que Adorno, efectivamente, defienda aquí al arte moderno frente al antiguo, sino que le asigne un lugar a un arte emancipado en una sociedad emancipada. En frases como ésta, la solidaridad del Adorno marxista, del teórico de la modernidad y del artista se abre paso a través de la opresión conceptual de una perspectiva demasiado estrecha. Arrancar de ella la verdad contenida en la estética de Adorno y desarrollarla mediante la crítica y la interpretación —tal y como Adorno postulaba respecto a las obras de arte— ha sido la intención que me ha guiado a lo largo de estas reflexiones. La alusión al tipo de interpretación que Adorno practicaba con el arte señala algo más que una analogía: los textos de Adorno sobre estética tienen algo de obras de arte, y en esa medida no se los puede poner a cubierto de toda interpretación, ni tampoco sobre-

pasarse en ella. Pero interpretaciones y crítica bien podrían desempeñar respecto a estos textos la función de un cristal de aumento; quizás al leer estos textos con la ayuda de una lente semejante sus diversos estratos de significación, que a simple vista parecen amalgamados, se separarían y se harían independientes. O quizás aun fuera mejor la imagen del estereoscopio: se trataría de producir una imagen espacial que hiciera visible la latente dimensión de profundidad de los textos. En una tal lectura estereóscopica de Adorno se descubrirá que la incomparable capacidad de Adorno para adentrarse filosóficamente en la experiencia le ha permitido, incluso en un medio tan limitado para la representación como una dialéctica de sujeto y objeto, expresar o quizás «divulgar»[51] en gran medida algo que, en puridad, se resiste a ser representado en ese medio. Incitar a una tal lectura estereoscópica es uno de los deseos, y no el menor, de estas reflexiones.

[51] «Be-deuten»; etim., «deuten» remite a «diet», de donde proviene «deutsch», «pueblo». El prefijo «be», ant. «bei», expresa que la acción recae sobre una persona o cosa. Su sentido actual de «explicar, aclarar, interpretar» remite así a «hacer popular», esto es, «divulgar» [N. del T.].

De la dialéctica entre modernidad y postmodernidad: crítica de la razón después de Adorno

I. Obertura

El concepto de postmodernidad —o postmodernismo— se ha convertido en uno de los conceptos más opalescentes de las discusiones en teoría social, artística y literaria de la última década. La palabra «post» forma parte de una red de conceptos y formas de pensamiento «postísticas» —sociedad post-industrial, post-estructuralismo, post-empirismo, post-racionalismo— en los que al parecer trata de articularse la conciencia de hallarse en el umbral de una época cuyos contornos son aún confusos, poco claros y ambiguos, pero cuya experiencia central sin embargo —la muerte de la razón— parece apuntar al final definitivo de un proyecto histórico: el proyecto de la modernidad, el proyecto de la Ilustración europea, o incluso, por último, el proyecto de la civilización greco-occidental. Ciertamente, la red de conceptos y formas de pensamiento postísticos se asemeja a un dibujo encriptado: mirando de la manera apropiada, también se puede ver en ella el perfil de una modernidad radicalizada, de una Ilustración ilustrada acerca de sí misma, de un concepto de razón post-racionalista. Desde ese punto de vista, el postmodernismo aparece como marxismo desmitificado, como prolongación del vanguardismo estético o como radicalización de la crítica del lenguaje. Como en un dibujo encriptado, en el pensamiento «postístico» se puede descubrir ambas cosas: el pathos del final y el pathos de una radicalización de la Ilustración. Aunque, naturalmente, la imagen del dibujo encriptado es tan engañosa como apropiada para expresar una primera confusión respecto a la ambigüedad del pensamiento postmoderno; esta imagen lingüística es *engañosa* porque equipara un enrevesado

sistema de fenómenos intelectuales, estéticos, culturales y sociales a aquellas imágenes materiales, en las que el observador *puede* descubrir esto o lo otro según su humor o su punto de vista; ahí el observador juega con una ambigüedad que está localizada irreversiblemente en el mismo fenómeno óptico. Por contra, comprender una constelación espiritual, incluso si la ambigüedad estuviera localizada en el fenómeno mismo, es completamente distinto de la observación que descubre —o del descubrimiento que se observa— en una imagen material; por la sencilla razón de que el observador mismo forma parte de la historia, y por eso no *puede* observarla. Lo que quiero decir es que nada iluminador se puede decir respecto al postmodernismo a no ser desde una *perspectiva* —teórica, filosófica, intelectual o moral— que brinde, al mismo tiempo que algún tipo de visión sobre el presente, una autocomprensión en el presente mismo, la autocomprensión a un tiempo afectiva, cognitiva y volitiva de un contemporáneo que forme parte de él.

Por eso en lo que sigue no se trata de estudiar dos objetos bien definidos, llamados «modernidad» y «postmodernidad», sino más bien de tantear, aún a oscuras, una perspectiva en la que se establezca entre los conceptos de modernidad y postmodernidad una relación definida y salgan a la luz ambigüedades características de la conciencia moderna y de la postmoderna. El hecho de que, para caracterizar esas relaciones y ambigüedades y relaciones entre ambigüedades, haya elegido la palabra «dialéctica» no conlleva ninguna elevada pretensión filosófica ni histórico-filosófica; la palabra «dialéctica» ha de entenderse aquí sin connotación alguna de verdad acabada o de historia que se cumple a sí misma. Quien lo desee puede calificar de postmoderno un uso así de la palabra «dialéctica». El uso que aquí se hace de la palabra dialéctica tan sólo excluye algo, aunque la aclaración resulte trivial: la disolución de la dialéctica en una mera energética, como postulara en una ocasión Lyotard[1]. Y con esto, ya he empezado a aclarar cómo entiendo yo el postmodernismo.

II. Exposición

La verdad es que quisiera empezar seleccionando algunas caracterizaciones de lo «postmoderno» —de forma en cierta medida

[1] J. F. Lyotard, «Intensitäten», Berlín 1978, p. 104 .

arbitraria—. Lo que pretendo es una especie de collage cuyas partes, sobre todo, citas, se monten de tal manera que el postmodernismo se haga visible como un campo simbólico o conceptual con unas líneas de fuerza definidas.

Ihab Hassan, un representante del postmodernismo norteamericano, ha caracterizado el «momento postmoderno» por un movimiento de «unmaking» —lo que podría traducirse aproximadamente como «deconstrucción»—. «It is an antinomian moment that assumes a vast unmaking in the Western mind —what Michel Foucault might call a postmodern *épistémè*. I say "unmaking' though other terms are now *de rigeur*: for instance, deconstruction, decentering, disappeareance, dissemination, demystification, discontinuity, *differance*, dispersion, etc Such terms express an ontological rejection of the traditional full subject, the *cogito* of Western philosophy. They express, too, an epistemological obsession with fragments or fractures, and a coresponding ideological commitment to minorities in politics, sex and language. To think well, to feel well, to act well, to read well, according to this *épistémè* of unmaking, is to refuse the tyranny of wholes; totalization in any human endeavor is potentially totalitarian»[2]. El momento postmoderno es una especie de explosión de la *épistémè* moderna en el que la razón y su sujeto —como detentador de la «unidad» y la «totalidad»— vuelan en pedazos. Si se mira con más detenimiento, ciertamente se trata de un movimiento de destrucción —o deconstrucción— del cogito, de la racionalidad totalizadora, iniciado hace mucho en el arte moderno: para Hassan, en la conciencia postmo-

[2] Ihab Hassan, «The critic as innovator: The Tutzing Statement in X Frames»; Amerikastudien, 22,1, (1977), p. 55: «Se trata de un momento antinómico, que asume un desmantelamiento de gran amplitud en el pensamiento de Occidente —lo que Michel Foucault llamaría *épistémè* postmoderna. Digo "desmantelamiento" a pesar de que ahora otros términos son *de rigeur*. En aplicación del principio de «juega y deja jugar», de la tolerancia recíproca entre juegos lingüísticos defendida por el autor, dejo en francés el «de rigor» incrustado en el texto en inglés, que dejo incrustado en el texto en alemán, desgraciadamente imposible de respetar si es que el lector castellano ha de enterarse de que debe respetar la autonomía de los juegos lingüísticos [N. del T.: por ejemplo, deconstrucción, descentramiento, desaparición, diseminación, desmitificación, discontinuidad, diferencia, dispersión, etc.]. Tales términos expresan un rechazo ontológico del tradicional sujeto en sentido pleno, del *cogito* de la filosofía occidental. Expresan también una obsesión epistemológica con los fragmentos o las fracturas, y el correspondiente compromiso ideológico con las minorías políticas, sexuales o lingüísticas. Pensar bien, sentir bien, actuar bien, leer bien, conforme a esa épistémè del "desmantelamiento", es rehusar la tiranía de las totalidades; en toda empresa humana, la totalización es potencialmente totalitaria».

derna se han reunido y realzado los impulsos más radicales del arte moderno. «In the arts, we know, the will to unmaking began to manifest itself earlier, around the turn of the century. Yet from the ready-mades of Marcel Duchamps and the collages of Hans Arp to the autodestructive machines of Jean Tinguely and conceptual works of Bruce Nauman, a certain impulse has persisted, turning art against itself in order to remake itself... But the main point is this: art, in process of "de— definition" as Harold Rosenberg says, is becoming, like the personality of the artist himself, an ocurrence whitout clear boundaries: at worst a kind of social hallucination, at best an opening or inauguration. That is why Jean François Lyotard enjoins readers to abandon the safe harbour offered to the mind by the category of "works of art" or of signs in general, and to recognize as truly artistic but *initiatives* or events, in whatever domain they may occur»[3]. El movimiento contra la razón totalizadora y su sujeto lo es al mismo tiempo contra la obra de arte autónoma y sus pretensiones de unidad y plenitud de sentido; de ahí que el impulso vanguardista en el que se da a conocer la conciencia postmoderna tenga que poner en cuestión, junto a la unidad del sujeto y la unidad de la obra de arte, también el *concepto* de arte —sociológicamente hablando, la diferenciación en el mundo moderno de una esfera específica del arte, diferente del sistema técnico, la política o la ciencia—.

A partir de las declaraciones programáticas de Hassan se pueden trazar líneas *lo mismo* hacia una estética neomarxista (*posterior a Adorno*) que hacia una estética «afirmativa» en el sentido de Lyotard. Frederic Jameson ve en esa renuncia postmoderna a la violencia de una razón totalizadora la oportunidad de un nuevo concepto de totalidad por así decir dialógico, postmoderno. Lo que Jameson tiene en mientes se podría caracterizar, siguiendo

[3] id. p. 57: «Como sabemos, en las artes la voluntad de desmantelamiento comenzó a manifestarse tempranamente, en torno al cambio de siglo. Ya desde los ready-mades de Marcel Duchamp y los collages de Hans Arp, y hasta las máquinas autodestructivas de Jean Tinguely y las obras conceptuales de Bruce Nauman, ha persistido un cierto impulso a volver el arte contra sí mismo de cara a rehacerse a sí mismo... Pero el punto crucial es éste: el arte en proceso de "desdefinición", como dice Harold Rosenberg, se está convirtiendo en un acontecimiento sin límites claros, como la misma personalidad del artista: en el peor de los casos, una suerte de alucinación social, en el mejor, una apertura o una inauguración. Por esto es por lo que Jean François Lyotard anima a los lectores a «abandonar el seguro puerto que ofrece a la mente la categoría "obras de arte", o de "signos" en general, y reconocer como verdaderamente artísticos sucesos o iniciativas en cualquier ámbito en que ocurran».

a Adorno, como «unidad sin violencia de lo múltiple»; Jameson habla de «relationship by way of differences»[4]. También recuerda a la estética de Adorno y Benjamin la caracterización que Jameson hace de la estética del postmodernismo como estética de lo «alegórico», «which, an explicit repudiation of the aesthetic of the "symbol", whit its organic unity, seeks a designation for a form able to hold radical discontinuities and inconmensurabilities together whitout anulling precisely those "differences"»[5]. Una vez más, también en esto la caracterización de lo «postmoderno» nos lleva de regreso a adentrarnos profundamente en la historia de la modernidad estética. Lo que se podría calificar más plenamente de postmoderno en un sentido específico en la estética de Jameson sería su esquema de interdependencia entre estética y *política*: para Jameson, la estética del postmodernismo se corresponde con la «micropolítica» de una Nueva Izquierda des-centrada[6]. En este sentido, la renuncia a la totalidad «orgánica» de la obra de arte se correspondería con la renuncia a las formas prácticas y teóricas de una totalización desde arriba que fueron características de los movimientos obreros marxistas tradicionales. Vuelve a emerger una interrelación similar entre estética postmoderna y micropolítica des-centrada, democrática, en la caracterización que Charles Jencks hace de la arquitectura postmoderna. Se podría decir que postmodernismo, desde la perspectiva de Jameson, designa una nueva forma post-racionalista de «totalización» («unidad», «síntesis») estética, psíquica *y* social; no una mera negación de la razón totalizadora y de su sujeto, sino un movimiento de «autosuperación» (Castoriadis) de la razón y del sujeto.

Otra línea es la que lleva del postmodernismo de Ihab Hassan a la estética afirmativa de Jean François Lyotard. En Lyotard —en el Lyotard de principios de los setenta— la crítica de la razón totalizadora y de su sujeto se concentró hasta cuajar en un completo renegar del Terror impuesto por la teoría, la representación, el signo, y la idea de «verdad». Lyotard critica a Adorno por haberse mantenido en la categoría «sujeto»[7], y a Artaud, por no

[4] Entrevista con Frederick Jameson, «Diacritics», vol. 12, Otoño 1982, p. 82: «relación por vía de diferencia».

[5] id., p. 83: «lo cual, un explícito repudio de la estética del "símbolo" y su unidad orgánica, sirve para designar una forma capaz de extraer discontinuidades e inconmensurabilidades radicales, sin anular al mismo tiempo justamente esas diferencias».

[6] id. id.

[7] Comp. J. F. Lyotard, «Apathie in der Theorie», Berlín 1979, p. 36.

haber ido lo bastante lejos por el «camino de una des-semiótica generalizada»[8]. En ambos casos, según entiendo yo a Lyotard, se habría tratado según él de una ruptura tan sólo a medias con el Terror de signos y significados. Adorno se aferraría aún a la expresión del gesto, y Artaud, a su gramática; por contra, Lyotard postula la disolución de la «semiología» en una pura «energética». Para Lyotard es obvio que sujeto, representación, significado, signo y verdad son eslabones de una misma cadena que ha de ser rota en su totalidad: «El sujeto es un producto de la máquina de representación, y se esfuma con ella»[9]. Ni arte ni filosofía tienen nada que ver con «significado» o con «verdad», sino únicamente con «transformaciones de energía» que ya no se pueden remitir a «una memoria, un sujeto, una identidad»[10]. La economía política va a dar en una economía libidinal liberada del Terror de la representación.

Esta peculiar concepción postmoderna del tránsito del capitalismo al socialismo, ampliamente inspirada en el «Antiedipo» de Guattari y Deleuze, significa a un tiempo un retroceso más allá de Adorno, hasta Nietzsche, y un paso desde Adorno al positivismo. En Lyotard, para ser precisos, al entrar en escena la *voluntad* «en el sentido de querer lo que se puede» en lugar de la «actitud, regulada por la artificialidad y las construcciones de la representación», el postmodernismo se vuelve indiscernible del conductismo, con la disolución de la semiótica en una «energética»: ciertamente, no un conductismo apto para ingenieros sociales, como en Skinner, sino un conductismo para amueblar un sistema social que se ha vuelto él mismo conductista. En este punto, el postmodernismo se torna ideología de la posthistoria; no otra es la razón de que en Lyotard —el Lyotard de los años sesenta— el pathos del olvido ocupe el lugar del pathos de la crítica.

Por tanto, hay un sentido de la expresión «momento postmoderno» en el que la palabra «momento» ha de tomarse literalmente[11]: y por decirlo paradójicamente, como categoría fundamental de una conciencia de época, claramente posthistórica, que junto con la carga de la herencia platónica también habría arrojado lejos de sí pasado y futuro a un tiempo. Desde este punto de vista, la

[8] Del mismo, «Essays zu einer Affirmativen Ästhetik», Berlín 1982, p. 17.

[9] Id., p. 21.

[10] Id., p. 121.

[11] «Augenblick» podría traducirse como «parpadeo», «abrir y cerrar de ojos» [N. del T.].

«revolución de la postmodernidad» ya puede aparecer, por decirlo como Jean Baudrillard, «como un proceso colosal de pérdida del sentido» que «ha llevado a la destrucción de todas las historias, referencias y finalidades»[12]. Sin duda Baudrillard me parece más consecuente que Lyotard cuando reconoce en la carencia de historia de la sociedad postmoderna una parodia del momento mesiánico, que en realidad ya ha llegado: «El futuro ya ha llegado, todo ha llegado ya, todo esta ya ahí... creo que no tenemos que esperar ni la realización de una utopía revolucionaria ni una catástrofe atómica. La fuerza explosiva ya ha irrumpido en las cosas. Ya no hay nada que esperar... Lo peor, el soñado Final sobre el que construía toda utopía, el esfuerzo metafísico de la historia y demás, el punto final, está ya tras de nosotros...»[13]. Según esto, la postmodernidad sería una realidad histórica-posthistórica ya cumplida, y la muerte de la modernidad ya habría hecho su aparición. Sin embargo, la sociedad postmoderna sería un inesperado híbrido de las visiones de la teoría de sistemas y los sueños de Ludwig Klages: el renacimiento del arcaico reino de las imágenes del seno del espíritu de la electrónica moderna.

Entretanto, Jean François Lyotard ha venido a defender una versión modificada del postmodernismo, inspirada por una parte en Wittgenstein y por otra en la «Crítica del Juicio», en la que se entrelazan de manera sugerente rasgos de una epistemología post-empirista (Feyerabend), de una estética moderna (Adorno) y de un liberalismo político post-utópico. La ruptura con la razón totalizadora aparece ahora, por un lado, como despedida de los «grandes cuentos» —emancipación de la humanidad, o realización de la Idea[14]— y del fundamentalismo de las legitimaciones definitivas, y como crítica de la «totalizadora» ideología sustitutiva que sería la teoría de sistemas; y por otra parte, como renuncia a las formas futuristas de pensamiento totalizador, complementarias de lo anterior: utopías de unidad, reconciliación y armonía universal. Lyotard defiende un pluralismo irreducible de «juegos de lenguaje» y subraya el irreducible carácter «local» de todo discurso, acuerdo y legitimación[15]. Se podría hablar de un concepto de «razón» pluralista y «puntual», posteuclídeo, opuesto también por ejemplo al concepto de Habermas de razón como consenso teórico, que desde la

[12] «Tod der Moderne. Eine Diskussion (Konkursbuch)» Tübingen, 1983, p. 25.
[13] Id., p. 103.
[14] J. F. Lyotard, «Das postmoderne Wissen», Bremen 1982, p. 121.
[15] Comp. op. cit. p. 123.

perspectiva de Lyotard aparece como un último intento a gran escala de mantener la «totalizadora» idea de reconciliación del idealismo alemán (o de la tradición marxista) —y por tanto, también la idea de la unidad de verdad, libertad y justicia—. Lyotard aclara en un pasaje característico, que no por azar recuerda a la teoría anarquista del conocimiento de Feyerabend, lo que sería «justicia»[16] más allá del consenso: «reconocerles su especificidad y su autonomía a los múltiples e intraducibles juegos de lenguaje enredados entre sí, no reducirlos unos a otros; por formularlo como regla, que a pesar de todo sería una regla general, "juega... y déjanos jugar en paz"»[17].

En Lyotard el postmodernismo aparece como resultado de un gran movimiento de des-legitimación llevado a cabo por la modernidad europea, del cual la filosofía de Nietzsche sería un documento temprano y fundamental; me parece que el «movimiento de búsqueda» del pensamiento postmoderno ha encontrado en Lyotard su más completa expresión hasta la fecha. Más tarde volveré con las tesis de Lyotard. Por el momento quisiera quedarme en el problema de la estética. De forma característica, el postmodernismo *estético* aparece en Lyotard como *modernismo* estético radical, casi como un modernismo que hubiera tomado conciencia de sí mismo. «Una obra sólo es moderna si antes fue postmoderna. Visto así, el postmodernismo no significa el fin del modernismo, sino el trance de su nacimiento, y tal trance es constante»[18]. Adorno ya había caracterizado a la modernidad estética por su presión constante para innovar y subvertir el sentido y la forma; para él, ambas cosas se interrelacionaban de la forma más estrecha con el desencadenamiento de las fuerzas técnicas productivas en la sociedad capitalista, y con la destrucción de los sistemas de sentido tradicionales a la que aquél abrió paso: «las marcas del desorden son el sello de garantía de autenticidad en la modernidad... la explosión es una de sus constantes. La energía antitradicionalista se convierte en remolino»[19]. Ahora, Lyotard habla de manera muy semejante de la «aceleración que corta el aliento» con la que caracteriza el desarrollo de la modernidad estética, con su constante indagar en qué se basan las reglas recién establecidas de la producción literaria,

[16] Conversación entre J. F. Lyotard y J. P. Dubost, op. cit. p. 131.

[17] Comp. op. cit. p. 71 y ss.

[18] J. F. Lyotard, «Beantwortung der Frage: Was ist Postmodern?», Tumult 4, p. 140.

[19] Th. W. Adorno, «Ästhetische Theorie», Frankfurt 1970, p. 41.

pictórica o musical. Para Lyotard —y esto da a conocer un interesante paralelismo con Adorno sobre el que volveré más adelante—, la constante en ese «remolino antitradicionalista» es una estética de lo sublime. La modernidad se desarrolla «en el retroceso de lo real, como relación entre lo real y lo pensable»[20]. Pero *postmoderno* sería —y en ello estriba la diferencia decisiva con Adorno— la consumación de esa estética de lo sublime sin «tristeza» y sin «nostalgia de estar presente»[21]. La postmodernidad sería así una modernidad sin tristeza, sin la ilusión de una posible «reconciliación entre juegos de lenguaje», sin «nostalgia del todo y del uno, de la reconciliación entre concepto y sensualidad, de una experiencia transparente y comunicable»[22], en pocas palabras, una modernidad que cargara, con alegre osadía, con la pérdida del sentido, de los valores, de la realidad: el postmodernismo como «gaya ciencia».

Lyotard, en el artículo que acabo de citar, habla de una «fase de adormecimiento». Y no es el menos importante de los objetivos contra los que se dirige esa defensa del modernismo estético una especie de postmodernismo —o una forma de entender el postmodernismo— que no he mencionado hasta ahora. Se trata del postmodernismo de un nuevo eclecticismo e historicismo en arquitectura, de un nuevo realismo o subjetivismo en pintura y literatura, o de un nuevo tradicionalismo en música.

Aquí nos encontramos ante un descubrimiento de grandes proporciones en nuestro dibujo encriptado del «postmodernismo». En concreto, Charles Jencks por ejemplo no se aparta en absoluto de su lógica interna cuando señala como específicamente «postmodernos» el redescubrimiento del lenguaje arquitectónico, o los nuevos «contextualismos», «eclecticismos» o «historicismos» de la arquitectura: a la estética que defiende Jencks, la de una arquitectura postmoderna alejada de la tradición de la Bauhaus, subyace igualmente un rechazo del racionalismo de la modernidad en favor de un juego con signos y fragmentos, de una síntesis de lo dispar, de dobles codificaciones y de unas formas democráticas de planificación[23]. Existen notables correspondencias entre el postmodernismo

[20] J. F. Lyotard, «Beantwortung der Frage: Was ist Postmodern?», p. 140.

[21] Comp. op. cit. p. 140 y ss.

[22] op. cit. p. 142.

[23] Comp. Charles Jencks, «Die Sprache der postmodernen Architektur», Stuttgart 1978; A. Wellmer, «Kunst und industrielle Produktion», *Merkur* 416, 1983 (año 37), 2, p. 138 y ss. (Y en este mismo vol.).

de Jencks o Venturi —«multiplicidad y contradicción versus simplificación, duplicidad de sentidos y tensión en lugar de franqueza directa, «así y también asá» en lugar de «o lo uno o lo otro», elementos con doble funcionalidad en lugar de sencilla; cruces en lugar de elementos puros; vitalidad sin pulir (o «totalidad» problemática) en lugar de unicidad clara»[24]— y el de Hassan o incluso Jameson. Por otro lado, la idea de van Eyck de una «claridad laberíntica», dirigida polémicamente contra el ideal de claridad matemática y geométrica de la arquitectura y la planificación urbana modernas, remite muy atrás en la historia de la modernidad estética; análogas formas de pensamiento se encuentran por ejemplo en Kandinsky o Schönberg, en la fase de transición de la pintura de objeto y la música tonal a la pintura abstracta y la música atonal. Así que también aquí la vanguardia postmoderna demuestra ser continuación de la modernidad estética y no sólo ruptura con ella —con sólo entender la ruptura con las reglas establecidas en un momento dado como elemento constitutivo de la modernidad estética, al modo de Lyotard, Adorno o Barthes—.

Por seguir con el ejemplo de la arquitectura postmoderna, en Jencks sale a la luz una ambigüedad del postmodernismo que en las afirmaciones presentadas hasta ahora permanecía oculta —al menos en *esa* forma—. O mejor dicho: Jencks describe un fenómeno extraordinariamente ambiguo, cuya ambigüedad, por no reconocerla él apenas, se encuentra reduplicada en su estética postmoderna. En ese punto, se puede protestar con Lyotard contra el abuso de la palabra «postmodernismo»; pero me parece más acertado hablar de una ambigüedad en el «campo de lo postmoderno» que afecta también al postmodernismo.

En el caso de Jencks, esa ambigüedad se encuentra sobre todo en conceptos como «historicismo» y «eclecticismo». Jencks, claro está, alcanza a ver las connotaciones de adormecimiento, retroceso y conservadurismo que traen consigo esos conceptos; pero cree que en la arquitectura postmoderna hay un potencial de eclecticismo e historicismo «auténticos», diferentes de los del final del pasado siglo. Sin embargo, si se miran los productos de la arquitectura postmoderna efectivamente existente —así como los postmodernos remiten a los productos del funcionalismo efectivamente existente—, junto a lo vanguardista aparece también mucha cursilada, mucho amaneramiento, mucho de pseudoautóctono y neosentimental. Aquí se ve cómo el teórico nunca puede mantener bajo control el

[24] Comp. Jencks, op. cit. p. 87.

entorno social de sus conceptos; las tendencias regresivas, eclécticas e históricas del espíritu de la época no admiten que se las transforme por definición en manifestaciones de un eclecticismo o un historicismo «auténticos» —tan poco como los productos del funcionalismo vulgar admiten que se los transforme por definición en manifestaciones de un *auténtico* funcionalismo—. Pero si se ahonda en el asunto se llega a desvelar una cara neoconservadora, puramente defensiva, de las ideas de contextualismo o de mantenimiento del «tejido urbano»: como si ya sólo se tratara de conservar o repoblar una integridad que la modernidad ha destruído poco menos que por entero. En este punto, el neoconservadurismo de la cultura imperante converge con los rasgos particularistas y regresivos de la contracultura: el proyecto cultural de la modernidad acaba en movimiento defensivo, mientras la modernización técnica de la sociedad sigue avanzando sin interrupción.

Lo que quiero decir es esto: el postmodernismo —y esto está particularmente claro en Jencks— participa de una ambigüedad que está profundamente arraigada en los mismos fenómenos sociales; se trata de la ambigüedad de una crítica de la modernidad —y entiendo por «crítica» no sólo la articulada teóricamente, sino también un movimiento social de cambio de planteamiento y orientación— que lo mismo podría anunciar una autosuperación de la modernidad en dirección a una sociedad verdaderamente «abierta» que una ruptura con el «proyecto de la modernidad» (Habermas) —que naturalmente no es lícito confundir con un estallido de la cápsula de acero y electrónica de la modernidad—; o lo que es igual, también podría estar proclamando una transformación de la ilustración en cinismo, irracionalismo o particularismo. El postmodernismo, en la medida en que sea no sólo el programa de la vanguardia más reciente o una mera moda teórica, es la conciencia aún poco clara de un final y una transición. Pero un final ¿de qué? Y una transición ¿hacia dónde? Lyotard ha ofrecido algunas sugerentes respuestas a estas cuestiones, cuyo hilo, en mi opinión, merece la pena retomar. De todas maneras, yo lo haré indirectamente: tras algunas reflexiones sobre la estética de lo sublime de Lyotard, quisiera discutir el tema de la crítica de la razón y del lenguaje, que tan importante papel desempeña en todas las variantes del postmodernismo, desde una perspectiva algo distinta a la de Lyotard. De todas maneras, creo como Lyotard que en este tema se reflejan buena parte de los problemas, enmarañamientos y convulsiones de nuestra época: sólo eso, si acaso, justifica ver en el postmodernismo algo más que una moda fugaz a olvidar rápidamente.

Vuelvo de nuevo a la observación de Lyotard sobre las tendencias de la época al «adormecimiento». Se puede suscribir la observación de Lyotard sin tener que suscribir su *interpretación* de tales tendencias. Mi objeción contra la interpretación de Lyotard se puede comparar a la que Peter Bürger presentaba hace poco contra Adorno. Bürger[25] critica la tesis de Adorno de que habría, en cada momento, un estadio de máximo progreso del «material» estético desde el que se decidiría qué es (aún) posible y qué no, estéticamente hablando. Ahora bien, la tesis de Adorno tiene unos perfiles lo bastante imprecisos como para permitir su defensa; Bürger le saca punta de tal modo que, formulada así, —en eso concuerdo con él—, se vuelve falsa. Bürger se remite no sólo a la polémica de Adorno contra el neoclasicismo musical de Stravinski en «Philosophie der neuen Musik», sino también a la siguiente e interesante cita de Adorno: «El hecho de que se puedan colgar cuadros radicalmente abstractos en salas de exposición sin causar ninguna indignación no justifica la restauración de una objetividad confortable a priori, incluso si a fin de reconciliarse con el objeto se eligiera como tal al Ché Guevara»[26]. Contra esto que parece una descalificación global de cualquier arte realista en la actualidad, Bürger defiende procedimientos neorrealistas en el arte de nuestros días. Su tesis de la antigüedad de lo moderno lo es también, y no accesoriamente, de la antigüedad del concepto de lo moderno en Adorno; la antítesis de Bürger frente a Adorno afirma que en la modernidad plenamente desarrollada ya no puede ser tabú ningún material ni procedimiento alguno: sólo la obra individual en el contexto de una situación concreta puede decidir qué sea estéticamente posible[27]. Frente a la tesis de Adorno del material más avanzado en un momento dado, Bürger plantea un pluralismo de materiales y procedimientos. Tengo por correcta la tesis de Bürger mientras se la entienda —a la manera de Bürger— como expresión tanto de una *dificultad* como de un nuevo *grado de libertad* del arte moderno. Pues sin duda habría que estar de acuerdo con Adorno *y* Lyotard en que no hay marcha atrás posible en cuestiones estéticas; cualquier nuevo realismo, pongamos en pintura, sólo puede ser un realismo *más*

[25] Peter Bürger, «Das Altern der Moderne«, Adorno-Konferenz 1983 (Hrsg. L. von Friedeburg y J. Habermas), Frankfurt 1983, p. 177 y ss.

[26] «Ästhetische», Theorie», id. p. 315 y ss. Comp. Bürger, op. cit. p. 186.

[27] Comp. Bürger, op. cit. p. 191 y 194.

allá de la fotografía y del cine, que no tenga nada que ver con un regreso al academicismo. Frente a lo cual, Lyotard parece defender la tesis de que experimentación y procedimientos realistas se excluyen mutuamente. En este punto se delata una interesante concordancia de Lyotard con Adorno: se podría decir que *ambos* entienden la «progresiva negación de sentido» como *el* principio del arte moderno. Pero en Adorno este principio tiene múltiples interpretaciones: significa negación del sentido *heredado*, negación de la forma tradicional de *sistema* de sentido (esto es, de la obra de arte orgánica), y negación del sentido *estético* como respuesta a la insensatez de la realidad capitalista[28]. En Lyotard, el negativismo cambia su dirección de ataque, desde luego, pero su polisemia es muy similar a la de Adorno. «Negación del sentido» significa en Lyotard negación de la representación, negación de la realidad: «En la modernidad, se la feche como se quiera, constantemente irrumpe una sacudida de la creencia y, como secuela del hallazgo de otras realidades, el descubrimiento de *qué poco real* es la realidad»[29]. Los procedimientos realistas, como los de la fotografía o el cine, contradicen esa tendencia estética a desrealizar la realidad, ya que en ellos se trata de «estabilizar el referente, es decir, disponerlo de tal forma que aparezca como sentido reconocible»[30]: el realismo como afirmación «del» sentido. Pero «estabilizar el referente», afirmar el sentido, significa en último término para Lyotard equiparar el juicio estético al juicio cognitivo, y que el juicio valorativo pase a ocupar el lugar del reflexivo[31]. Pero una vez que se han equiparado representación estética y similitud conceptual, la estética postmoderna ya puede convocar a Kant como testigo de cargo: lo que dice Kant sobre la función reguladora del genio se convierte en sinónimo de un principio de negación progresiva de la representación: «Un escritor o un artista postmoderno se encuentra en la misma situación que un filósofo: el texto que escribe, la obra que compone, no se rigen en lo fundamental por reglas ya establecidas en firme, y no pueden ser juzgadas según el canon de un juicio valorativo que sólo aplicara a un texto o una obra categorías ya conocidas. Antes bien, son tales reglas y categorías lo que el texto o la obra buscan. De modo que artista y escritor

[28] Comp. A. Wellmer, «Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos Ästhetische Rettung der Modernität», en este vol.

[29] «Beantwortung der Frage: Was ist Postmodern?», op. cit. p. 137.

[30] id. p. 134.

[31] id. p. 136.

trabajan sin reglas, trabajan para establecer las reglas de lo que *habrá llegado a ser hecho*»[32]. La negación progresiva de la representación se vuelve aquí sinónimo de la negación de las reglas establecidas por las anteriores obras de arte, que cada nueva obra ha de llevar a cabo de nuevo.

Lyotard entiende lo no conceptual, lo transdiscursivo del arte tal como lo analizaba Kant, en el sentido de una negación de la representación (estética). Tras lo cual, si no le entiendo mal, se encuentra la idea de que en cada representación estética de *algo* lo que se puede reconocer como «representado» designa componentes conceptuales del objeto estético, de modo que por ejemplo una imagen [Bild], *en cuanto* imagen de un objeto, de un interior, de un paisaje, aún no es puramente imagen en el sentido de objeto estético. El arte, en aquello que tiene de representativo, seguiría aún participando en el discurso que está destinado a superar, a dejar atrás, por definición. De este modo, el concepto de representación estética se aproxima al de proposición conceptual, y la negación de la representación, a definición del arte. Pero con ello el concepto kantiano de belleza artística se revela como un híbrido insostenible, un hibrído al que el mismo desarrollo del arte se ve forzado a poner en cuestión. Entonces ya sólo queda optar entre una estética del ornamento y una estética de lo sublime; puesto ante tal elección, cualquiera a quien le *importe* algo el arte tiene que optar junto a Lyotard por una estética de lo sublime. El paralelismo entre Adorno y Lyotard se hace así claro: ambos definen la «negación progresiva del sentido» —o de la representación— como principio del arte moderno; sin embargo, precisamente en ese movimiento de negación el arte se torna para ambos cifra de lo absoluto. Para Adorno, la obra de arte es la presencia sensorial y aparente de algo no pensable ni representable, la realidad en estado de reconciliación; para Lyotard, el arte señala alusivamente algo pensable que no es representable. «El punto de arranque y la apuesta de la pintura moderna es hacer visible que hay algo que se puede pensar, pero no ver ni hacer visible» La pintura moderna apunta a «señalar algo no representable mediante una representación visible»[33]. Es imposible no ver la diferencia con Adorno; pero igual sucede con la semejanza: en Lyotard, la apariencia estética carece de toda valencia utópica; pero lo que se esconde en el fenómeno es, también para él, lo absoluto[34].

[32] id. p. 142.
[33] id. p. 138 y ss.
[34] Comp. id. p. 139.

Quizás sea un pensamiento muy profundo ése de que la obra de arte «di-vulgue» lo absoluto precisamente en el movimiento de negación del sentido —de la representación—. Por así decir, mi objeción atañe a la «instrumentación» filosófica que sirve de acompañamiento a esa idea, lo mismo en el caso de Lyotard que en el de Adorno. Quisiera recalcar que, naturalmente, hay algo de violento e inadmisible en equiparar, como hago aquí, negación del sentido (Adorno) con negación de la representación (Lyotard); sin embargo, de lo que aquí trato es de unos rasgos *estructurales*, comunes en Adorno y Lyotard, que consisten en lo siguiente: lo mismo Adorno que Lyotard refieren el concepto del arte, como negación del mismo, a un concepto del concepto («pensamiento identificador», «representación») que procede de una tradición nietzscheana de crítica del lenguaje y de la razón, y que me parece sumamente problemático desde el punto de vista de la filosofía del lenguaje. Los rasgos comunes a Adorno y Lyotard en la «gramática profunda» de sus críticas del lenguaje y de la razón se ponen de manifiesto en homologías estructurales entre la crítica del pensamiento identificador y la crítica del signo representativo. Esas premisas filosóficas sobre el lenguaje y la razón comunes a ambos son las que impiden lo mismo a Adorno que a Lyotard nombrar en la obra de arte aquello por lo que la obra es *algo más* que una cifra de lo absoluto; aquello mediante lo cual el arte se relaciona de una forma compleja con la *realidad*[35]. Quizás se pudiera hablar en ambos casos de un dogmatismo oculto en lo profundo de la teoría: así como en Adorno el arte queda fijado, por su concepto mismo, en negación del sentido, en Lyotard queda fijado por su concepto mismo en negación de la representación. Tal y como la crítica del «pensamiento identificador» resulta ser la clave de la estética de la negatividad de Adorno, la crítica de la representación se convierte en clave de la estética de la postmodernidad de Lyotard. Las premisas filosóficas respecto al lenguaje y a la razón comunes a Adorno y Lyotard son problemáticas porque en ellas se expresa una crítica a la lógica de la identidad que no se ha llevado hasta el final. En lo que concierne a Lyotard, sólo puedo manifestar esto como conjetura; en lo que concierne a Adorno, volveré sobre ello más adelante.

[35] Comp. a este respecto A. Wellmer, «Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos Ästhetische Rettung der Modernität», en este vol.

En un trabajo recientemente publicado, Lyotard ha vuelto a introducir una vez más una variación en el tema de la estética de lo sublime[36]. Ahora, junto a Kant hace su aparición también Burke, como testigo de cargo de la vanguardia estética. Pero sobre todo, Lyotard elabora ahora el sentido de su estética de lo sublime desde el punto de vista de una estética del efecto; con lo cual cierra de forma sorprendente el círculo que empezara con sus primeras tesis sobre la necesidad de sustituir la «semiótica» por una «energética». Apelando a Burke, Lyotard enlaza la idea de que el arte trata de hacer visible que hay algo invisible o irrepresentable con la idea de que el arte evoca y a la vez conjura el horror a la nada, la amenaza de que *no suceda ya nada más*. El efecto del arte —y a la vez su *objetivo*— sería entonces intensificar el sentimiento de vivir. «Al mantener lejos esa amenaza, el arte produce placer como un alivio, un contento. Gracias al arte, le es devuelta al alma su agitación, el movimiento entre la vida y la muerte, y esa agitación es su salud y su vida»[37]. El arte, como cifra de lo absoluto, evoca y al tiempo conjura el absoluto horror de la nada. Así, sirve a acrecentar la vida. «Lo sublime... no es una cuestión de elevación... sino de intensificación»[38]. Al igual que en Adorno, en Lyotard el arte tampoco puede decir al final más que *una* sola cosa; pero las consecuencias que Adorno y Lyotard extraen de ahí se muestran diametralmente opuestas. Para Adorno, la experiencia estética precisa de iluminación filosófica para que no se pierda lo que da a conocer, la verdad que contiene. La finalidad del arte no es su efecto emocional, sino el conocimiento, por medio de sus efectos. Por contra, para Lyotard la finalidad del arte no es que se capte lo que da a conocer, sino producir sentimientos elevados, sublimes, por medio de lo que di-vulga. Así, en el concepto del arte vanguardista que mantiene Lyotard la «semiótica» queda de hecho sustituída por una «energética» a pesar del recurso a una estética de lo sublime.

En ambos, en Adorno y en Lyotard, una peculiar reducción de la dimensión semiótica del arte se paga con el desgarramiento entre

[36] J. F. Lyotard, «Das Erhabene und die Avantgarde», *Merkur* 424, Marzo 1984 (año 38), 2, p. 151 y ss.

[37] id. p. 159.

[38] id. id.

«Erhabene» significaría, literalmente, «elevado» [N. del T.].

semiótica y energética. En el caso de Adorno, en el sentido de una pura estética de la verdad, en el de Lyotard, en el sentido de una rigurosa estética del efecto. Frente a lo cual, la tarea sería pensar aunadas semiótica y energética, significado y efecto, de una manera tal que al absolutizar una de las dos facetas le faltara la opuesta con que contrastar. Habría que entender el objeto estético como un campo de fuerzas y tensiones, pero en el plano del sentido; y como un sistema de sentido cuya realización, al ser comprendido, viniera a ser equivalente a una irradiación de energía: el arte como segunda naturaleza, pero una naturaleza que empieza a hablar. Esta mezcla de metáforas puede sonar extraña. Pero quizás pueda servir como indicación orientativa para las siguientes reflexiones.

Empecemos por la dimensión semiótica. Hablar de una dimensión semiótica del arte significa que en el arte hay algo que comprender. Pero si es que ha de tratarse de una comprensión *específicamente* estética, sólo puede tratarse de la comprensión (pragmática) de palabras o frases en un texto literario, o del reconocimiento de objetos en un cuadro: la comprensión estética atañe a la *configuración* de los elementos de una forma, a la «lógica» de su interdependencia. Ahora bien, en el arte tradicional la comprensión estética tenía una base relativamente segura en la comprensión de un «lenguaje» —de un vocabulario, una sintaxis, de convenciones formales y expresivas—. Sin embargo, desde que el arte moderno en su camino de «progresiva negación del sentido» redujo a escombros, disolvió o hizo explotar los elementos de significado incluso en la producción estética, la comprensión estética se convirtió en un problema práctico de grandes dimensiones, en tanto que el *discurso* sobre la comprensión estética parece haberse vuelto cada vez más cuestionable. Siguiendo la lógica del argumento de Lyotard, se podría estar tentado de decir que, al plantear la «negación de la representación» con toda claridad el problema de la comprensión estética, lo que se hace evidente es que en absoluto se trata de un problema de *comprensión*; en todo caso, no respecto a aquello de lo que verdaderamente se trata en el arte. Entonces, no habría ningún sentido de las formas estéticas en cuanto tales que sólo mediante la comprensión se nos pudiera hacer accesible. Por contra, yo quisiera defender la tesis de que ese rechazo del concepto de comprensión estética es tan insostenible como la tesis complementaria del antiguo positivismo lógico, según la cual la metafísica tradicional carecería de contenido cognitivo, y sería tan sólo poesía embozada o de mala calidad. Pero ¿qué sería la comprensión estética, si es que no se la puede reducir a la comprensión de elementos de significado,

a la comprensión de enunciados, o a la comprensión de una intención del artista? Adorno ha dado a esta cuestión una respuesta en la que ya se insinúa una vinculación entre «semiótica» y «energética»; del concepto de comprensión estética dice lo siguiente: «Si es que aún quiere indicar algo adecuado, ajustado al asunto, hoy habría que imaginársela sobre todo como una especie de seguimiento; como colaboración en la realización efectiva de las tensiones sedimentadas en la obra de arte, de los procesos que en ella han ido a dar en objetividad. No se entiende una obra de arte traduciéndola a conceptos... sino desde el momento en que uno está sumido en su movimiento inmanente; casi diría que tan pronto como, siguiendo su misma lógica, el oído la vuelve a componer, o el ojo a pintar, o los órganos del lenguaje a enunciar»[39]. Adorno describe la comprensión como parte de una experiencia estética lograda; en la experiencia estética nos enfrentamos a obras que se nos abren o se nos cierran; que nos arrastran en su movimiento o nos repelen; que nos mantienen en la tensión de colaborar en su realización o hacen que nuestra mirada rebote sobre ellas. Que aquí se trata en realidad de «lógica» o «sentido» de una forma y no de un mero gustar o no gustar, no susceptible de explicación ulterior, lo demuestra la manera en que se articula y manifiesta la comprensión estética: en explicaciones, crítica y comentario, en forma de reproducción, ejecución o declamación, y por último, en las transformaciones creativas de la experiencia estética, que alcanzan desde las manifestaciones más imperceptibles de una ampliación de nuestras capacidades perceptivas, conceptuales y comunicativas hasta la produción de nuevas obras. La caracterización que Adorno hace de la comprensión estética es por tanto fenomenológicamente correcta, pero incompleta; aquí, como en cualquier otro ámbito, no se puede confundir la comprensión con el sentimiento de comprender, pues aquélla sólo se hace palpable al final en sus manifestaciones. Las cuales están radicadas en un espacio de comunicación pública; por eso es posible discutir con argumentos acerca de lo logrado o malogrado de obras de arte o de interpretaciones artísticas. De lo cual da testimonio la existencia de una crítica artística y literaria.

He hablado de ampliación de nuestras *capacidades* perceptivas, conceptuales y comunicativas, como manifestación de comprensión estética. No es casual que esto recuerde a Kant. Para ser precisos,

[39] Th. W. Adorno, «Voraussetzungen», en «Noten zur Literatur», Ges. Schriften, vol. 11, Frankfurt 1974, p. 433.

Kant ya había tratado de captar esa interdependencia de la que aquí se habla entre un componente «semiótico» y uno «energético» de la comprensión estética, y lo hizo mediante el concepto de un placer estético reflexivo. Traducida a nuestros términos, la intuición de Kant consiste en que la ampliación de las capacidades cognitivas, perceptivas y afectivas no es sólo un *efecto* de la comprensión estética, sino también su condición necesaria: la obra de arte irrumpe a través de la seguridad de nuestros modos habituales de percibir y pensar, y nos franquea así un sentido nuevo; que sólo puede hacerse comprender por nosotros produciéndonos una sacudida, atrapándonos o poniéndonos en movimiento. Efecto estético y comprensión estética están mutuamente ensamblados; sin lo uno no hay lo otro.

Visto así, no habría que entender la progresiva negación del sentido —o de la representación— en el arte moderno como un movimiento irreversible del arte en dirección a su concepto puro, que lo remitiría a un más allá del lenguaje significativo o de la representación de objetos. En ese más allá del lenguaje y la representación, la obra de arte sólo podría pensarse ya como sentido superior (Adorno) o como sinsentido —esto es, como pura energía (Lyotard)—. Pero la obra de arte no es lo uno ni lo otro. Antes bien, se podría decir que amplía los límites del sentido —de lo decible y representable—, y con ello, amplía al mismo tiempo los límites del mundo y los del sujeto. Incluso en la radical subversión del sentido del arte moderno —o precisamente en ella—, la obra de arte es un potencial de una ampliación de los límites del sujeto y del sentido de esas características. Pues al avanzar la síntesis estética incluso hasta el plano de las partículas de significado, de la sintaxis y de la gramática del lenguaje —en literatura, en pintura y en música—, son puestas en libertad y al mismo tiempo a disposición del sujeto las energías explosivas encapsuladas en las construcciones aparentemente sólidas del sentido común, que en otro caso sólo podrían hacerse notar en el sueño, el chiste o la psicosis: casi podríamos describirlo como su asunción al reino del sentido. También se corresponde con la lógica del sueño, y por tanto con la de una dimensión arcaica y enterrada del sentido común, el que se ponga en cuestión la distinción entre sonido, palabra, imagen y escritura; esto es, la separación entre articulación sonora y expresiva, por una parte, y significado convencional, por otra, o entre discurso fijado por escrito y presentación en imágenes. Ciertamente, ser audible es algo que forma parte del discurso, pero sólo los niños tienen que leer en voz alta para comprender el

sentido de un texto. Es exclusivamente en poesía donde sigue siempre vigente la afirmación de que hay que leer en voz alta para captar por completo; la mera lectura de poemas es como la lectura de una partitura: sólo una fantasía auditiva altamente desarrollada puede hacer superflua la audición en sentido literal. Por contra, las novelas pueden leerse: en ellas, lo auditivo que pueda exceder a las posibilidades de captación de un lector normal en una lectura silenciosa se aproxima a un valor límite de cero. Obras literarias avanzadas como «*Finnegans Wake*», por contra, piden ser leídas («vistas») *y* oídas: en ellas fracasa la interiorización del sentido auditivo; el texto se le cierra al lector mudo, porque se encuentra como cortado de la dimensión sonora del lenguaje. Pero a diferencia de lo que sucede en el caso de la poesía, la audición del texto tampoco es suficiente: la ramificación de asociaciones se encuentra encapsulada en la escritura como en un jeroglífico, pide ser descubierta con los ojos. Así, la escritura se vuelve al mismo tiempo imagen y partitura, y en un medio como el de una forma artística específica, la novela, queda virtualmente en suspenso la separación del arte en artes figurativas, música y literatura, basada sobre la distinción entre imagen, música y sonido.

En el caso de «*Finnegans Wake*», ese difuminarse los límites heredados en el arte y en la recepción del arte va aún más lejos; aquí, apenas resulta aplicable ni siquiera la caracterización que Adorno hace de la comprensión estética, porque sigue partiendo del modelo de un receptor que se sumerge a solas en un objeto y lo vuelve a crear al colaborar en su realización efectiva. Son muchos los elementos que hablan en favor de la idea de que una recepción de ese tipo, por así decir lineal y totalizadora, ya no es posible en el caso de «*Finnegans Wake*»; como si aquí no se pudiera sostener ni siquiera la distinción entre declamación, contemplación estética y comunicación entre el público. Las energías estéticas del texto sólo llegan a liberarse en una lectura polifónica y comunicativa; Robert M.Adams lo ha descrito de una forma muy bella: «The *Wake* is peculiar among literary books in being better read by a committee than by one person; it demands the kind of eclectic anf polyphonic analysis recommended by saint Paul in I Cor. 14:26: ¿Qué decir entonces, hermanos? Que cuando os juntéis tenga cada uno su salmo, tenga su instrucción, tenga su revelación, tenga su don de lenguas, tenga su revelación...¡pero que todo sea para edificación! Studied in congenial company, it imposes its own direction and pace, alternately groping and tentative, then explosive. Thought moves through and around the text in loops, streams,

eddies, pools, and abrupt, careening leaps. The book harrows our habits, too; layers of long settles and apparently stratified verbal conventions are shaken and fractured»[40]. En obras como «*Finnegans Wake*», el concepto de totalidad estética de sentido tiende a hacerse inaplicable; el «todo» de la obra se convierte en horizonte ideal, que ya sólo se puede captar en sus fragmentos, y de ahí que también, como ha señalado Klaus Reichert[41], se convierta en un todo múltiple. En el sentido de las caracterizaciones de la postmodernidad que se citaban al comienzo, muy bien se podría llamar a la obra «postmoderna»; y no obstante, le cuadra el dicho de Ezra Pound de que «great literature is simply language charged whit meaning to the utmost possible degree»[42]; cargado de sentido al máximo: una formulación, por lo demás, que ya conlleva la interpenetración de los componentes «semióticos» y «energéticos» de lo estético.

Esa interpenetración de los componentes semióticos y energéticos de lo estético significa, y no como algo meramente accesorio, la posibilidad de una «pérdida de energía» de las obras de arte, la posibilidad de que se extingan y se enfríen, al menos temporalmente. Esa es la particular forma de mortalidad de las obras de arte. Esa mortalidad del arte se hace tanto más palpable cuanto más se aproxima al puro acontecimiento. Pero también la obra de arte en sentido tradicional tiene algo de ese carácter de acontecimiento; esto se hace claro en la irrepetibilidad de una interpretación o de las experiencias estéticas. Así, la misma obra podría consumirse por completo en el proceso de recepción y quedar atrás como un velo carbonizado. Su vida continuaría en las formas de percepción y reacción que sólo ella habría suscitado por vez primera, y sobre

[40] R. M. Adams, «Scrabbling in the Wake», New York Review of Books, 31 de Mayo 1984, p. 43: «El "Paseo" tiene la peculiaridad respecto a otras obras literarias de ser leído mejor por una reunión que por una persona; exige el tipo de análisis ecléctico y polifónico que recomendaba San Pablo en Corintios,I, 14:26: [La biblia la cita el autor en alemán] Estudiado en compañía de alguien con quien se congenie, impone su propia dirección y su propio rumbo, a tientas unas veces, intentado otras, y por tanto explosivo. El pensamiento se mueve a través y alrededor del texto en remolinos, corrientes, remansos, embalsamientos y saltos abruptos. El libro, además, desgarra nuestros hábitos; estratos de convenciones verbales establecidas hace mucho y aparentemente sedimentadas se cortan y fracturan».

[41] Comp. K. Reichert, «Von den Rändern her oder Sortes Wakeianae», en L. Dällenbach y Ch. L. Hart Nibbrig (Hrsg.), «Fragment und Totalität», Frankfurt 1984, p. 306.

[42] Citado por Reichert, id. p. 302: «La gran literatura es simple lenguaje cargado de significado hasta el mayor grado posible».

todo, en la producción de nuevas obras; sólo desde éstas se podría volver la vista atrás, hacia obras hace mucho tiempo muertas, a las que volvería a llenar de vida nueva una mirada fresca[43]. Esto, desde luego, es sólo una verdad a medias, por cuanto está pensado en términos puramente energéticos; Benjamin tenía en mientes la otra mitad de la verdad cuando decía que la crítica es la «mortificación de las obras». «Mortificación de las obras: por tanto, no una romántica resurrección de la conciencia en las vivas, sino un ir a instalarse el conocimiento en las muertas. La belleza que dura es un objeto de conocimiento. Y es cuestionable que la belleza que dura pueda seguir llamándose tal; lo que es fijo es que, sin algo digno de conocerse en su interior, no hay nada bello... el objeto de la crítica filosófica es demostrar que ésa es precisamente la función de la forma artística: convertir en contenidos de verdad filosófica contenidos factuales históricos como los que subyacen a toda obra de arte relevante»[44]. Benjamin, al igual que Adorno después, concibe la caducidad de lo bello en términos de una estética de la verdad. También esto, como ya se ha dicho, es sólo media verdad. Ese ir a asentarse el conocimiento en las obras de arte es tan sólo un momento del proceso de consunción de las obras —de su «consumirse»—. Que consiste en algo más que en la apropiación de un contenido de verdad filosófica. Se podría entender como un proceso de incorporación; una interiorización en sentido francamente somático, es decir, una interiorización que afecta a ojos, oídos, nervios y tacto lo mismo que al sentido y la comprensión intelectuales. Entonces, la literal «consunción», esto es, el expolio de la obra plástica que Josef Beuys creó para Dokumenta 7 apilando piedras basálticas sobre la Friedrichsplatz de Kassel en un montón, del que ciudadanos interesados se llevaban piedras aisladas «para irlas encajando en el suelo junto a un retoño de roble recién planta-

[43] «El envejecimiento de las obras de arte es sólo muy superficialmente una acción destructiva —en concreto, para los restauradores—. El envejecimiento significa una compensación, en el mejor sentido de la palabra, por la exigencia que toda obra de arte le plantea al observador; una compensación por obra de la neutralización que supone la costumbre. La fuerza creativa para absorberla mediante el olvido, dejándola que se repose metida en el montón de lo prescindible, constituye el requisito necesario para que las formas antiguas sean capaces de transportar significados nuevos». Comp. con Bazon Brock, «Die Ruine als Form der Vermittlung von Fragment und Totalität», en L. Dällenbach y Ch. L. Hart Nibbrig (Hrsg.), «Fragment und Totalität», Frankfurt 1984, p. 138.

[44] W. Benjamin, «Ursprung des deutschen Trauerspiel», Ges. Schriften, vol. I.I, Frankfurt 1974, p. 357 y 358.

do»[45], podría muy bien ser una alegoría del arte mismo. «Quien quiera salvaguardar el montón de piedras (una de cuyas puntas señalaba a un retoño de roble recién plantado.— A.Wellmer) como obra de arte de Beuys, impide que surta su efecto. Pero quien deja que la obra de Beuys surta efecto, la lleva a desaparecer»[46]. En este mismo sentido, diversos intentos vanguardistas de romper los límites entre arte y vida se pueden entender como demostraciones alegóricas y provocativas del modo de ser del arte; recordatorios de que la obra de arte como patrimonio cultural neutro ha dejado de existir.

He recordado la compleja interpenetración de aspectos semióticos y energéticos del arte para oponerla a la precipitada y unilateral fijación de la progresiva negación de la representación como index veri et falsi del arte avanzado en una estética moderna (o postmoderna). El arte no es «lo Otro» de la razón o del sentido, ni tampoco puro sentido sin mácula o la razón en su verdadera figura; el arte es más bien sentido condensado, puesto en movimiento, y cargado con energías nuevas o antes enterradas. No es contra el Terror del signo, de los significados, del pensamiento representativo o de la verdad contra lo que se dirige polémicamente, sino contra el Terror del sentido establecido y petrificado en un momento dado: sólo desde esta perspectiva parece el arte sinsentido. Fijar el arte a una progresiva negación del sentido esconde una vez más un secreto esquema lineal del desarrollo del arte. Pero semejante esquema lineal del desarollo del arte tiene que ir a parar en la nada, como por lo demás ya vió Adorno claramente. El arte, purificado de los últimos vestigios de significación, representación y sentido, se haría necesariamente indiscernible del ornamento caprichoso, del estrépito insensato o del esquema técnico. Pero en realidad el arte significa lo mismo condensación de sentido que alteración o negación del sentido ya caduco. Esto vale tanto para el gran arte de la modernidad como para el tradicional. De ahí que, si se quiere establecer una relación entre el arte moderno y un genuino impulso postmoderno, haya que hacerlo de otra manera que como lo hace Lyotard. «*Finnegans Wake*» era un primer ejemplo; volveré enseguida a las ideas antes apuntadas al respecto. Pero antes quisiera retomar el estudio desde su otro extremo: en lo que sigue, trataré de exponer y desarrollar el tema de fondo del postmodernismo —la crítica de la razón «totalizadora».

[45] B. Brock, id., p. 138.
[46] id. id.

V. *Desarrollo (2): La crítica de la razón y del sujeto*

Quisiera diferenciar entre tres formas de crítica del sujeto y de la razón, que desempeñan todas algún papel en la crítica del postmodernismo al racionalismo, pero cuya *diferenciación* constituye el presupuesto necesario para aclarar qué se podría designar quizás como forma de conocimiento «moderna», y qué como «postmoderna». Me refiero a (1) la crítica psicológica del sujeto (desenmascaramiento) y de su razón; (2) la crítica filosófico-psicológico-sociológica de la razón «instrumental», o basada en una «lógica de la identidad», y de su sujeto; (3) la crítica de la razón transparente para sí misma, y de su sujeto constituyente de sentido, en la filosofía del lenguaje. En modo alguno se plantea aquí que se trate de formas de crítica de la razón y de la subjetividad recíprocamente independientes entre sí; pero el *punto de partida* de la crítica es diferente en cada caso, y por eso es válido elaborarlo para poner claramente de relieve esas diferencias. Creo que los conceptos de razón y sujeto autónomo sólo han llegado a mezclarse en el pastel de la crítica al «logocentrismo» de una forma aparentemente tan imposible de discutir porque en esa crítica se han mezclado y superpuesto motivos, intuiciones y descubrimientos totalmente distintos.

1. La crítica psicológica del sujeto y de su razón

Quisiera mencionar esta forma de crítica tan sólo como nivel preparatorio y trasfondo imprescindible para discutir la crítica filosófica de la razón. La crítica psicológica —cuya figura central es naturalmente Freud— consiste en la constatación de la impotencia *fáctica* o la inexistencia del sujeto «autónomo», y en la comprobación de la irracionalidad *fáctica* de su aparente «razón». Se trata del descubrimiento de «lo Otro» de la razón en el interior del sujeto y de su razón: en cuanto seres corpóreos, «máquinas deseantes», o incluso voluntad de poder —en el sentido del gran predecesor en este terreno, Nietzsche—, los seres humanos no saben lo que desean ni lo que hacen; su razón es exclusivamente expresión de fuerzas y relaciones de poder psíquicas, y huella de la presión de fuerzas y relaciones de poder sociales, y el Yo —el residuo lamentable del sujeto filosófico—, en todo caso un débil mediador entre las exigencias de Ello y las amenazas del Superyo. Al sujeto filosófico, con su capacidad para la autodeterminación y el logon

didonai, se le acaba viendo el plumero como un virtuoso de la racionalización al servicio de poderes ajenos al Yo; la unidad y la autotransparencia del Yo se demuestran ficción. El sujeto «des—centrado» del psicoanálisis es, en otras palabras, una encrucijada de fuerzas psíquicas y sociales antes que dueño de esas fuerzas; platea desde la que asistir a una cadena de conflictos, antes que director de un drama o autor de una historia. Pero no sólo el psicoanálisis, también la literatura de nuestro siglo ha aportado abundante material para la fenomenología de ese sujeto descentrado. De todas maneras, en los experimentos de la vanguardia literaria que, en expresión de Axel Honneth, «tratan de demostrar estéticamente la constricción del sujeto en el interior de un acontecer que sobrepasa su horizonte individual de sentido»[47], se entrecruzan temas de una crítica psicológica del sujeto con otros de filosofía del lenguaje; por esa razón nos detendremos por un momento en los terrenos del psicoanálisis: Freud mismo era aún un representante, si bien escéptico, del racionalismo y la ilustración europeos; hizo estremecerse la fe en la racionalidad del sujeto y la fuerza de la razón, pero con la perspectiva sin embargo de *reforzar* la energía de la razón y la fuerza del Yo. El horizonte normativo de su crítica siguió siendo siempre para Freud una humanidad decepcionada, desilusionada, al fin *entrada* en razón, una humanidad *dueña* de sí misma dentro de unos límites; y en esto sigue siendo un ilustrado. Se relacionen con lo que se quiera, en todo caso los descubrimientos del psicoanálisis —que desde luego tampoco eran *tan* nuevos— dejan en cierto sentido sin resolver qué pasa con los conceptos de sujeto, razón o autonomía en cuanto conceptos *normativos*. Es difícil decir en qué sentido los siguió manteniendo el propio Freud; lo que es seguro es que ya no *podían* ser los conceptos de la filosofía del sujeto cartesiana o idealista; ni tampoco la suposición idealista de una voluntad de verdad como alternativa inteligible al principio del placer o a la voluntad de poder, de un diálogo sin violencia como alternativa inteligible a la violencia simbólica, o de autodeterminación moral como alternativa inteligible a la economía de la libido. Pues lo que Freud (o Nietzsche) descubrió era también, y no en último término, que la avidez (o la voluntad de poder) ha anidado desde siempre en el *interior* del argumento racional y de la conciencia moral, como una fuerza ajena a la esfera inteligible. Una buena observación. Sólo

[47] Axel Honneth, «Kritik der Macht. Foucault und die Kritische Theorie», (tesis), Berlín 1982, p. 138.

que eso únicamente significa un *descubrimiento* cuando uno *parte* de las idealizaciones del racionalismo. Lo primero que sigue sin resolver es qué ha de pasar con los conceptos de sujeto, razón y autonomía en cuanto se los saca de las constelaciones racionalistas que el psicoanálisis hizo tambalearse.

2. Crítica de la razón «instrumental» y su «lógica de la identidad»

Aquí se trata en cierto sentido de una *radicalización* de la crítica psicológica al racionalismo; aparece ya —y no es la primera vez— en Nietzsche, se radicaliza en Adorno y Horkheimer, y se desarrolla en el post-estructuralismo francés. Quisiera atenerme aquí a la versión de esa crítica que Adorno esboza en la «Dialektik der Aufklärung» y desarrolla ulteriormente. Sin duda esto conlleva cierta unilateralidad, pero espero conseguir así al mismo tiempo una delimitación fructífera del tema.

En la «Dialektik der Aufklärung», Adorno y Horkheimer interpretan la trinidad epistemológica sujeto, objeto y concepto, siguiendo las huellas de Klages y Nietzsche, como una relación de opresión y sometimiento en la que la instancia opresora —el sujeto— se *torna a la vez víctima sometida:* la opresión ejercida sobre la Naturaleza interna, con sus impulsos anárquicos hacia la felicidad, es el precio a pagar por la formación de un sí mismo unitario, una formación que fue necesaria por mor de la auto-*conservación* y del dominio de la Naturaleza externa. El carácter unificador y sistematizador de la razón, su carácter objetivador, intrumental y controlador, está ya inserto en su carácter discursivo, en la lógica del concepto; o más bien, en la común pertenencia de concepto, significado lingüístico y lógica formal a un mismo ámbito. «El principio de no contradicción es ya el sistema in nuce», se dice en la «Dialektik der Aufklärung»[48]. En el centro del pensamiento discursivo se hace visible así un fragmento de violencia, un sometimiento de la realidad, un mecanismo de defensa, un procedimiento de exclusión y dominio, una disposición de los fenómenos orientada a su control y manipulación, un rasgo que tiende hacia el sistema delirante. La razón instrumental, objetivadora y sistematizadora, encontró su expresión clásica en la moderna ciencia de la Naturaleza; pero también pueden remitirse a ese

[48] M. Horkheimer y Th. W. Adorno, «Dialektik der Aufklärung», Amsterdam 1955.

mismo orden las ciencias del hombre, como señalara Foucault. Finalmente, también los procesos de racionalización en la sociedad moderna —burocracia, derecho formal, instituciones formalizadas en la sociedad y la economía modernas— son manifestaciones de esa razón unificadora, objetivadora, controladora y disciplinaria.

Esa razón tiene su propia imagen de la historia: la del progreso, tal como se esboza en el inacabable progreso técnico y económico de la sociedad moderna. La razón —es decir, sus representantes— confunden ese indudable progreso con un progreso a mejor. En su opinión se trata de un progreso de la humanidad, hacia la razón, precisamente. En ese juego de palabras resuena el hecho de que la Ilustración esperaba algo distinto y mejor que los meros progresos técnicos, económicos y administrativos: liquidar la locura y el dominio al acabar con la ignorancia y la pobreza. Y si vamos aunque sólo sea un poco más allá de la letra —no del espíritu— de la «Dialektik der Aufklärung», podríamos añadir que, incluso allí donde la confianza de la Ilustración ya se veía como ilusión piadosa —en el idealismo postkantiano alemán y en Marx—, se volvió a afirmar una vez más el «totalitarismo» de la razón en un nivel superior: a saber, en una dialéctica de la historia cuya racionalidad se desveló en el terror estalinista.

Como ya he apuntado antes, en Adorno y Horkheimer la lógica formal tampoco es ya un Organon de la verdad, sino el miembro intermedio entre el «principio yoico sistematizador» [49] y el concepto, que «arma» y «zanja»[50]. El espíritu que objetiva conceptualmente, que opera y sistematiza según la ley de no-contradicción, se convierte así en razón instrumental ya desde sus mismos orígenes —en virtud de la «escisión de la vida en espíritu y su objeto»[51]. De ahí que la crítica a la lógica de la identidad sea al mismo tiempo una crítica de la razón legitimadora. Lo mismo en la clausura de los sistemas filósoficos que en el fundamentalismo de las fundamentaciones filosóficas últimas se expresa el afán de seguridad y dominio del «pensamiento identificador», un afán que se aproxima al delirio. En los sistemas de legitimación de la época moderna, desde la teoría del conocimiento a la filosofía política y moral, se esconde un resto de locura mítica, transformada en figura de racionalidad discursiva.

[49] Comp. Th. W. Adorno, «Negative Dialektik», Ges. Schriften, vol. 6, Frankfurrt 1973, p. 36.

[50] Comp. id. p. 21.

[51] «Dialektik der Aufklärung», id. p. 279.

Ciertamente, es propio de la *dialéctica* de la Ilustración ir destruyendo sucesivamente junto con el mito —en cuanto figuras delirantes— todas aquellas legitimaciones que la razón ilustrada había puesto en el lugar del mito: al final, la razón se torna positivista y cínica, mero aparato de dominio. Ese aparato de dominio de la razón se ha hecho más y más denso en la sociedad industrial tardía, hasta convertirse en un sistema de enmascaramiento en el que incluso el sujeto, antaño soporte de la ilustración, se torna superfluo. El ser humano «se desinfla hasta quedar convertido en mero nudo de enlace entre reacciones y funciones convencionales que se esperan de él en función de la objetividad. El animismo había animado el mundo, el industrialismo cosifica las almas»[52].

Como se ve, para Adorno y Horkheimer el sujeto unitario, disçiplinado e internamente regido sólo es correlato de la razón instrumental en un sentido *temporal*; sus tesis, por tanto, no son tan diferentes de las de Foucault cuando explica al sujeto como producto del discurso moderno[53]. De todas formas, la desintegración del sujeto en la sociedad industrial tardía significa para Adorno y Horkheimer un proceso de *regresión*[54]. Esto aclara el hecho de que «Ilustración» y «razón» no vayan a dar también en el proceso destructivo de la dialéctica que tratan de reconstruir. Adorno y Horkheimer se mantienen firmemente en un concepto empático de ilustración, que para ellos sería un ilustrarse la ilustración sobre sí misma, y esto significa un ilustrarse la razón basada en la lógica de la identidad acerca de su propio carácter dominador, y un «recordar la Naturaleza en el sujeto». Pero esto significa también que la Ilustración sólo sabría corregirse y superarse a sí misma en el medio que le es propio, el de la razón basada en una lógica de la identidad. Es en este sentido en el que Adorno ha tratado de pensar hasta el final, en «Negative Dialektik», la crítica del «pensamiento identificador». Ahí postula una filosofía que se vuelva en su propio medio, el conceptual, contra la tendencia cosificadora del pensamiento conceptual; el «afán de concepto» se torna «afán de ir mediante el concepto más allá del concepto»[55]. Adorno ha tratado de precisar esta idea con el concepto de un pensamiento «configurador», es decir, de un filosofar «transdiscur-

[52] id. p. 41.

[53] Comp. Michel Foucault, «Überwachen und Strafen», Frankfurt am Main 1976, p. 238 y ss.

[54] Comp. «Dialektik der Aufklärung», id. p. 24.

[55] «Negative Dialektik», id. p. 27.

sivo» del que quizás sean el ejemplo más impresionante en su propia obra los «Minima Moralia».

Aparentemente, nos hemos alejado mucho de la crítica psicológica del sujeto, pese a haber afirmado que la crítica de la razón basada en la lógica de la identidad era una radicalización de aquélla. Quisiera retomar ahora la fundamentación de tal tesis. Parece hablar *en contra* de esa tesis el hecho de que Adorno y Horkheimer se atengan a la «unidad» del sí mismo, y conciban la desintegración de ese sí mismo unitario en la sociedad industrial tardía como un proceso de *regresión*. La contradicción se esfuma si por «sí mismo unitario» no entendemos el sujeto autónomo destruído por Freud, sino más bien, en el sentido de Foucault, el correlato o producto del «discurso de la modernidad»: una forma disciplinada y disciplinar de organización del ser humano como ser social. Es *violencia* y no un acto de autoconstitución autónoma lo que hay en el origen de ese sí mismo unitario. «La humanidad se las ha tenido que hacer pasar terriblemente mal a sí misma hasta que se creó el sí mismo, el carácter intencional idéntico del ser humano, y algo de aquello se repite aún en cada infancia»[56]. Muy bien hubiera podido Freud suscribir también esta frase. La radicalización de la crítica de Freud consiste sin embargo en lo siguiente: en oposición a Freud, Adorno y Horkheimer ponen en cuestión en cuanto tales esa constelación de normas de racionalidad que Freud aún mantenía firmemente —el «carácter humano, orientado a fines, del hombre»—. Para Adorno y Horkheimer, tales formas designan un punto de partida necesario, como la sociedad burguesa para Marx, pero destinado a ser superado en un proceso de autosuperación de la razón. Desde el punto de vista de la «Dialektik der Aufklärung», aparece así en el interior del psicoanálisis un fragmento de ese mismo racionalismo cuyo reflejo idealista había destruído tan tenazmente Freud. Racionalismo, pero se podría decir que también realismo. Frente a ese realismo de Freud, Adorno y Horkheimer ya no han sabido explicar cómo podría pensarse entonces, como proyecto histórico, una autosuperación de la razón entendida como ilustrarse la Ilustración sobre sí misma, toda vez que ya habían destruído con su crítica de la razón instrumental la concepción de Marx de una superación de esas características de la razón (burguesa). Si no lo entiendo mal, Foucault se encontró ante un problema similar. Adorno aclara cómo entiende esa superación de la razón recurriendo al ensamblaje de mimesis y racionalidad lo mismo en filosofía que

[56] «Dialektik der Aufklärung», id. p. 47.

en la obra de arte; pero sólo puede plantear una relación entre esto y los cambios sociales interpretando —aporéticamente— la «síntesis sin violencia» de la obra de arte y el lenguaje configurador de la filosofía como resplandor de una luz mesiánica en el aquí y ahora, como apariencia que anticipa la reconciliación real. La crítica de la razón instrumental se ve necesitada de una filosofía histórica de la reconciliación, de una perspectiva utópica, porque de otro modo ya no sería concebible como crítica. Pero si la historia se ha de trocar en lo otro de la historia para poder salir del sistema de enmascaramiento de la razón instrumental, entonces la crítica del presente histórico se convierte en una crítica del ser histórico —forma última de la crítica teológica del valle de lágrimas terrenal—. La crítica de la razón basada en la lógica de la identidad parece desembocar en la alternativa entre cinismo o teología; a no ser que uno se quisiera convertir en abogado de una jubilosa regresión o desintegración del sí mismo sin considerar en absoluto las consecuencias: alternativa hacia la que se orientaba Klages y que Adorno y Horkheimer quisieran evitar a toda costa.

La crítica de la razón basada en la lógica de la identidad acaba en una aporía, porque vuelve a repetir ese «olvido del lenguaje» del racionalismo europeo que en cierto sentido ya critica ella misma. La crítica de la razón discursiva como razón *instrumental* sigue siendo en Adorno y Horkheimer secretamente psicológica, esto es, pensada en términos intencionales, y por eso se nutre aún calladamente del modelo de un sujeto «constituyente de sentido» que se enfrenta en su singularidad trascendental a un mundo de objetos. Frente a lo cual, la crítica de la lógica de la identidad toma otro sentido, como mostraré a continuación, cuando a la lógica de la identidad no sólo se la desenmascara psicológicamente, sino que se le sale al paso y se la interroga en términos de filosofía del lenguaje. Entonces, incluso la razón instrumental se muestra en el fondo como praxis comunicativa que, en cuanto constituyente de la vida del sentido lingüístico, no admite ser reducida *ni* a manifestación de una subjetividad que *se sostiene a sí misma*, *ni tampoco* de una subjetividad *constituyente* del sentido. Y añadiría que tampoco puede alcanzarse la reducción *complementaria* de ésa, a saber, la del sujeto a la vida propia del sentido lingüístico o del discurso. Quisiera presentar la tercera forma de crítica del sujeto y de la razón a la que ahora me dirijo, la de la filosofía del lenguaje, con el nombre de «reflexión wittgensteiniana», porque es en el Wittgenstein tardío donde se encuentra formulada por vez primera con toda nitidez.

3. La crítica del sujeto constituyente de sentido en la filosofía del lenguaje

Aquí, se trata de la destrucción filosófica de las concepciones racionalistas del sujeto y del lenguaje; y en particular, de la imagen de que el sujeto sería, con sus vivencias e intenciones, la fuente de las significaciones lingüísticas. En lugar de lo cual se podría hablar también de una crítica de la «teoría nominal» de la significación, en el sentido de Wittgenstein: la imagen criticada es la de que el signo lingüístico alcanzaría significación al coordinar alguien —un usuario del signo— algo dado —cosas, clases de cosas, vivencias, clases de vivencias, etc.— con un signo, es decir, cuando alguien conectara un nombre con alguna clase de significación «dada». Una teoría nominal de la significación de ese tipo parece estar profundamente anclada en la conciencia —o incluso en la preconciencia— de la filosofía occidental; continúa surtiendo efectos incluso en el empirismo radical hasta Russell. Llamo «racionalista» a esta teoría del lenguaje porque, implícita o explícitamente, descansa sobre el primado de un sujeto que da nombre y constituye el sentido, y porque participa, nolens volens, de una serie de idealizaciones de la tradición racionalista —en particular de la cosificación de las significaciones como «disponibles de antemano» [vorhanden]— que bastan para unirlas por encima de las restantes diferencias entre racionalismo y empirismo. Naturalmente, la crítica de la teoría racionalista del lenguaje no comienza en la filosofía lingüística con Wittgenstein, ni termina en él; pero creo que en cierto sentido Wittgenstein fue su exponente más importante en nuestro siglo. El filosofar de Wittgenstein encierra una forma nueva de escepticismo, que pone en cuestión incluso las certezas de Hume o Descartes; la pregunta escéptica de Wittgenstein reza así: ¿Cómo puedo saber de qué hablo? ¿Cómo puedo saber qué quiero decir [meinen]?»[57]. Mediante la crítica filosófico-lingüística se destruye al sujeto como autor y juez inapelable de sus propias intenciones de sentido.

Se puede objetar en este punto que la crítica de la que hablo es a pesar de todo un viejo tema, tanto de la hermeneútica como del estructuralismo. En cierto sentido esa objeción es correcta. Pero como las consecuencias que ambas escuelas sacan de la crítica a una teoría intencional de la significación son tan radicalmente diferentes,

[57] Sobre esta ironía del llamado argumento del lenguaje privado ha llamado la atención especialmente Saul A. Kripke, en «Wittgenstein on Rules and Private Language», Oxford 1982.

quisiera partir aquí de una forma más estricta de reflexión filosófica sobre el lenguaje, como la que se encuentra en Wittgenstein. Junto a lo cual me referiré a ciertas reflexiones de Castoriadis que, si bien provenientes de otra tradición, se pueden entender como reformulaciones y desarrollos de las intuiciones de Wittgenstein en algunos puntos centrales[58].

Para rechazar de antemano reducciones positivistas del tema de que aquí se trata, hay que decir que propiamente aún no se ha mencionado lo más importante si uno se limita a señalar que los sistemas de signos lingüísticos son algo primario respecto al hablar y a la intencionalidad del sujeto, y lo que los hace posibles; *considerado en sí mismo, tal descubrimiento trae consigo el* germen de una nueva mistificación de la relación de significación. Lo decisivo es más bien aclarar la relación de significación misma, ya encarnada en todo momento en el código lingüístico, en los «juegos de lenguaje»; una «relación» que al parecer apenas ha alcanzado a ver la filosofía antes de Wittgenstein. Los conceptos más importantes de Wittgenstein en este contexto son los de «regla» y «juegos de lenguaje»; o más bien, lo importante es el nuevo uso filosófico que Wittgenstein hace de esos conceptos. Las reglas de que aquí se trata no deben confundirse con lo que comúnmente se entiende como reglas —constituyentes o reguladoras—; y los juegos de lenguaje no son juegos, sino formas de vida: conjuntos de actividades lingüísticas y no lingüísticas, de instituciones, prácticas, y significaciones que en ellas se «encarnan» y toman cuerpo. Los conceptos de «regla» y «significación» se entretejen uno en otro, como lo expresa el hecho de que «reglas» designa una praxis intersubjetiva en la que alguien ha de ser *adiestrado*, de que las significaciones son esencialmente *abiertas*, y de que, cuando se habla de *la* significación de una expresión lingüística, se dota necesariamente a esa «identidad» de la significación de un indicador de la diferencia —tanto de cara a la relación entre lenguaje y realidad como a la relación entre hablante y hablante—. Con ello se disuelven las significaciones como objetos de un tipo particular: como algo ideal, o psicológico, o dado en la realidad. Pero incluso si se entiende «significación» como una relación —«x significa Y» o «x designa y»—, se pone de manifiesto que se trata de una relación de un tipo peculiar, un tipo que, como

[58] Cornelius Castoriadis, «Gesellschaft als imaginäre Institution», Frankfurt 1984.

[59] id. p. 416.

ha recalcado Castoriadis, «no cabe en la lógica ni en la ontología tradicionales»[59]. Pues no es sólo que hasta la más sencilla «relación de designación» —como por ejemplo la que «vincularía» la palabra «árbol» con los árboles reales— ya presuponga como sistema de referencia un lenguaje, el único en que podría ejercer de forma efectiva como «relación de designación», sino sobre todo que la relación misma no podría ser aclarada sin presuponerla; lo que se presupone entonces es el imperio de una regla que no se funda en otra cosa que en la práctica de su aplicación a una clase de casos, por principio abierta —de tal modo que la relación de designación, en puridad, es esa misma praxis quintaesenciada, y no una relación entre dos elementos cualesquiera ya «dados» e independientes entre sí. Castoriadis lo expresa de esta forma: «Esa correspondencia, que podríamos llamar "significativa" para diferenciarla de una correspondencia "objetiva" o "real", obviamente no se sabría manejar sin el esquema operacional de la *regla*, y está en una relación de implicación circular con ese esquema: x *debe* utilizarse para designar y, no z; y *debe* ser designado con x y no con t. Ese "deber" es un puro hecho; vulnerarlo no conlleva ninguna contradicción lógica, no es una falta moral ni repele estéticamente... tampoco puede fundar ese "deber" ninguna otra cosa, únicamente él mismo. Puesto que, por un lado, las relaciones de designación no se pueden fundar en absoluto, sino a lo sumo "aclarar" o "justificar" parcialmente en un segundo nivel; y por otro lado, la relación de designación en cuanto tal, juntamente con la regla que implica circularmente, sólo admite basarse en las necesidades del *legein*: el *legein* ha de poder apoyarse en una relación de designación aproximadamente unívoca... que sólo puede darse presuponiendo el *legein*»[60].

Al igual que la crítica psicológica, la crítica filosófico— lingüística de la filosofía del sujeto conduce al descubrimiento de «lo otro de la razón» *en el seno* de la razón. Pero se trata de otro «lo otro» en cada caso. Mientras en la destrucción psicológica del sujeto se trataba del descubrimiento de fuerzas libidinosas (y poder social) en el seno de la razón, en la destrucción filosófico— lingüística del subjetivismo se trata del descubrimiento de un cuasi— factum, previo a toda intencionalidad o subjetividad: sistemas lingüísticos de significaciones, formas de vida, un mundo que en cierta forma se nos abre lingüísticamente. Aquí no se trata de un mundo sin sujetos, sin un sí mismo humano; se trata más bien de un mundo

[60] id. p. 520.

en el que los hombres pueden ser o no «ellos mismos» de diferentes maneras en cada caso. Se puede interpretar también esa comunidad siempre en curso de realización, la de un mundo accesible lingüísticamente, como un proceso de mutuo «entendimiento»; lo único que no es concebible es algún tipo de «convenciones» o «consensos» que habrían de ser, exclusivamente, o racionales o irracionales. Se trata más bien de un entendimiento mutuo que establece la posibilidad de diferenciar entre verdadero y falso, razonable e irrazonable (Wittgenstein, «Philosophische Untersuchungen», 241 y 242: «¿O sea, que dices que es el acuerdo entre los hombres el que decide lo que es verdadero y lo que es falso?— Verdadero y falso, lo es lo que los hombres *dicen*; y es en el *lenguaje* en donde los hombres se ponen de acuerdo. Eso no es un acuerdo de opiniones [Meinungen], sino en la forma de vivir. El entendimiento mediante el lenguaje conlleva no sólo un acuerdo en las definiciones, sino, por raro que pueda sonar, un acuerdo en los juicios. Esto parece superar la lógica, pero no la supera.«)

Ni el objetivismo estructuralista ni el escepticismo neoestructuralista hacen justicia a la intuición fundamental de Wittgenstein: el primero, porque descuida la dimensión pragmática de una relación de significación no objetivable, y esencialmente abierta; el último, porque ese carácter no objetivable y abierto de las relaciones lingüísticas de significación lo relaciona con lo que de no idéntico hay en *cada uso concreto* de un signo, lo cual es incontrolable. Pero la vida del sentido lingüístico, sin embargo, no se deja reducir a la vida anónima del código lingüístico, ni retrotraer a un incontrolable juego de diferencias. Por lo que atañe a la primera parte de esta tesis que acabo de formular, he de renunciar a fundamentarla aquí; en lo que atañe a la segunda parte, me conformaré con unas pocas indicaciones. La posición que ahí critico se podría representar, con una formulación de M.Franck, mediante la tesis de que «en base a la posibilidad estructural de repetición... el uso de cualquier tipo lingüístico conlleva un índice de modificación incontrolable»[61]. Con ello estoy pensando naturalmente en J. Derrida[62]. Encuentro

[61] Manfred Frank, «Was ist Neostrukturalismus?», Frankfurt 1984, p. 511.

[62] Derrida es un autor demasiado complejo como para hacer aquí justicia a su filosofía. Aquí me refiero sólo a una *figura* de su pensamiento, que de todas formas creo que Frank reproduce de manera adecuada. Comp. en particular J. Derrida, «Signature Event Context», en Glyph. The Johns Hopkins Studies I (1977); «Limited Inc» en Glyph. The Johns Hopkins Studies II (1977). Por lo demás, tampoco quisiera defender en absoluto la posición de Searle contra Derrida; comp.

francamente convincente, desde luego, la crítica de Derrida a una concepción objetivista de la significación lingüística: la identidad de significaciones sólo llega a constituirse en la cadena de aplicaciones de los signos; es inherente al ser de la significación lingüística la posibilidad de una pluralidad irreducible de formas de uso de las palabras, así como la posibilidad, imposible de excluir, de un desplazamiento y ampliación del sentido lingüístico. Pero sólo dando por supuesta una perspectiva intencionalista se puede afirmar que *cada uso concreto* de un signo lleva un índice de diferencia incontrolable. Si por contra se pone realmente en cuestión esa perspectiva intencional, tal afirmación va a desembocar en un juego de palabras con los términos «identidad» y «no identidad», al que le falta bajo los pies el suelo de un uso con sentido de esas palabras. La ironía de las reflexiones de Wittgenstein estaba en que la palabra «significación» remite a la práctica de un uso lingüístico común; lo que llamamos *una* significación sólo admite ser aclarada mediante el recurso a una *pluralidad* —factual o posible— de situaciones de uso de un signo lingüístico. Ciertamente, la práctica de que aquí se trata sólo resulta accesible a partir del planteamiento performativo de los participantes; ni la comprensión de significaciones, intenciones o textos puede reconstruirse como conocimiento de hechos objetivos (de significación), ni el «comprender» o «querer decir» [meinen] admiten que se los conceptúe como hechos psicológicos objetivables. Una forma objetiva de observación sólo puede conducir en este caso a un radical escepticismo hermeneútico que, al final, tiene que acabar por disolver el mismo concepto de significación; no hay respuesta a la pregunta escéptica «¿cómo puedes saber qué quieres decir?» hasta que no tratemos de responder la pregunta partiendo desde el mismo planteamiento objetivista desde el que se nos plantea. «The sceptical argument, then, remains unanswered. There can be no such thing as meaning anything by any word. Each new application we make is a leap in the dark; any present intention could be interpreted so as to accord eith anything we may choose to do. So there can be neither accord, nor conflict»[63]. Con esta formulación, S. Kripke ha intentado

J. R. Searles «Reiterating the Differences. A Reply to Derrida» en Glyph. The Johns Hopkins Textual Studies I, (1977).

[63] S. Kripke, id. p. 55 : «El argumento escéptico, por tanto, sigue sin respuesta. No puede haber algo así como pensar una cosa a cada palabra. Cada nuevo uso que hacemos es un salto en la oscuridad; cada intención presente podría ser interpetada de forma que concordaracon no importa qué cosa hiciéramos. De modo que así no puede haber ni acuerdo ni conflicto».

una vez más perfilar el problema ante el que se encontraba Wittgenstein. Pero la *solución* de Wittgenstein al problema, como señala Kripke, no consiste propiamente en responder a la pregunta escéptica, sino en rechazar el punto de partida objetivista que subyace a la misma. La cuestión sólo admite respuesta si reflexionamos sobre el papel que desempeñan en nuestro lenguaje el «comprender», las intenciones o la asignación de significaciones. La disolución de la paradoja escéptica requiere un cambio de perspectiva; al recordarnos la gramática de las palabras «significación», «querer decir» y «comprender», Wittgenstein deja claro al mismo tiempo que el escepticismo hermeneútico radical pierde el suelo bajo los pies desde la perspectiva de los participantes en el juego de lenguaje[64].

Lo que quiero decir es esto: la palabra «significación» remite al concepto de regla, o lo que es igual, a una *forma* de uso. Por eso no tiene sentido alguno la idea de que en cada «repetición» de un signo lingüístico tiene lugar un desplazamiento incontrolable de la significación; puesto que «ni de una sola ocasión ni de un hombre puede seguirse una regla»[65]. Pero por la misma razón tampoco se puede pensar en gobernar esa «anarquía del sentido» reintroduciendo directamente un sujeto «que interpreta», como ha tratado de hacer M. Frank *contra* Derrida. La antítesis de Frank, según la cual «los seres humanos alcanzan las significaciones de los signos que usan *al interpretarlas* en situaciones que son específicas en cada caso (esto es, que nunca las alcanzan de una vez por todas)», no indica ninguna salida de la posición del escéptico hermenéutico; más bien parece una repetición de premisas que éste ya había destruído. Para ser precisos, si se acepta que los signos lingüísticos sólo alcanzan su correspondiente sentido específico en cada caso mediante un acto de interpretación, se vuelve a hacer en secreto del «querer

[64] Me refiero al escepticismo hermeneútico *radical*. Naturalmente, no discuto el buen juicio de decir que el sentido del texto que escribe no está «presente» para el autor. Esto es, que no defiendo ninguna teoría intencionalista de la interpretación. ¿Pero esa afirmación tiene el mismo sentido si digo que la significación de una determinada palabra no está presente para mí? La gracia está en que, a mi parecer, decir eso es adecuado en ciertos casos y en otros no. Ahora bien, si a pesar de todo dijera que no puede haber caso alguno en que *no* fuera adecuado, introduciría con ello un nuevo criterio de adecuación. Sin embargo, creo que las razones al respecto provienen menos de una autocrítica del lenguaje que de la autocrítica de *teorías* intencionalistas de la significación.

[65] L. Wittgenstein, «Philosophische Untersuchungen», Schriften I, Frankfurt 1960, p. 381 (y 199).

decir» fuente de las significaciones; entonces ya resulta inconcebible cómo podría *otro* comprender lo que *yo* «quiero decir»; y hasta resulta inconcebible que lo comprenda yo mismo. Sólo llegamos a entender realmente el papel del «sujeto que interpreta» y el carácter abierto de las significaciones lingüísticas si entendemos *dotada de un índice de generalidad esa innegable ampliación y* modificación del sentido lingüístico en el curso de la aplicación de reglas gramaticales. Es aquello mismo que se modifica —las significaciones lingüísticas— lo que lleva en sí un índice de generalidad. El nuevo uso de una palabra indica una nueva *forma* de uso.

La descentración del sujeto en la filosofía del lenguaje no legitima ni un objetivismo hermeneútico ni un anarquismo hermeneútico. Menos aún, las consecuencias irracionalistas que en ocasiones se han derivado de ella en los círculos del postmodernismo: la crítica filosófico-lingüística no admite que se la conecte sin más con la crítica psicológica del sujeto. La descentración filosófica del sujeto, a diferencia de su descentración psicológica, no significa una herida infligida a nuestro narcisismo; significa más bien el descubrimiento de un mundo común, siempre en trance de «franqueársenos», en el interior de la razón y del sujeto (de todas las formas *posibles* de sujeto). Ese mundo que se nos franquea lingüísticamente está constituído sin embargo de otro material, lo bastante distinto como para no admitir que se lo retrotraiga a una economía de la libido o a una voluntad de poder. El cuerpo, la voluntad de poder o la avidez *están presentes* en ese mundo, pero abiertos lingüísticamente y susceptibles siempre de franquearse lingüísticamente. También la violencia está presente en ese mundo, pero asímismo como lingüísticamente abierta, y por ello, siempre distinguible de lo diferente a ella: de la comunicación sin violencia, del diálogo, del carácter abierto del uso, de la cooperación voluntaria. En cierto sentido, aquí hay que reconducir las palabras a su sentido habitual, como requería Wittgenstein; entonces se hace claro que la filosofía del desenmascaramiento total se sigue nutriendo de la misma metafísica racionalista que se propone destruir. Si por el contrario se devuelven por así decir del cielo a la tierra, único lugar en que tienen su sitio, las distinciones entre realidad y apariencia, veracidad y mentira, violencia y diálogo, autonomía y heteronomía, entonces ya no se puede afirmar, a no ser en el sentido de una mala metafísica, que la voluntad de verdad sea voluntad de poder, que el diálogo sea violencia simbólica, que el discurso que se orienta hacia la verdad sea Terror, o que la conciencia moral sea un reflejo de violencia interiorizada; ni tampoco que el ser humano autónomo

sea o bien una ficción, o un mecanismo de autorrepresión, o un bastardo patriarcal, etc. En otras palabras: la crítica filosófico-lingüística del racionalismo y del subjetivismo da ocasión desde luego a reflexionar de un modo nuevo sobre la «verdad», la «justicia» o la «autodeterminación»; pero al mismo tiempo nos hace desconfiar de quienes nietzscheanamente pretenden tornar afirmativa la crítica psicológica del sujeto; esto es, de los propagandistas de una nueva era que habría arrojado lejos de sí la carga de la herencia platónica, una nueva era en que la retórica ocuparía el lugar del argumento, la voluntad de poder el de la voluntad de verdad, el arte de la palabra el de la teoría, y la economía de la avidez el de la moral. A uno le entran ganas de decir que de *eso* ya tenemos más que suficiente.

VI. Desarrollo (3): Para una metacrítica de la crítica de una razón basada en la lógica de la identidad

Con la descentración del sujeto y la crítica a la cosificación de las significaciones lingüísticas llevadas a cabo por la filosofía del lenguaje, quedan destruídos al mismo tiempo los presupuestos de la filosofía de la conciencia desde los que interpretar la unidad del sujeto y del concepto «identificador» como los dos polos de un espíritu instrumental desde sus mismos orígenes. De todas maneras, faltaría señalar qué consecuencias tiene esa destrucción de los *presupuestos* de la filosofía de la conciencia para la propia crítica del pensamiento identificador. Para Adorno, (lo mismo que para Nietzsche), el proton pseudos de la razón discursiva se encuentra ya en la misma generalidad del concepto, o sea, en el hecho de que «identifique» lo heterogéneo. «La apariencia de identidad», se dice en «Negative Dialektik», «le es inherente al pensamiento ya por su pura forma»[66]. Pero esa «pura forma» del pensamiento se funda en la generalidad del concepto, al que Adorno caracteriza también por «armar» y «zanjar»[67]. Ahora bien, la «rígida inmovilidad» del concepto general, tal como la describe Adorno, sigue siendo en cierto sentido una ficción racionalista. Wittgenstein señaló que la gramática de nuestro lenguaje nos muestra, por lo regular, múltiples formas de uso de las palabras sin que nos tengamos que tropezar siempre con una significación «primaria», «fundamental» o «propia»

[66] «Negative Dialektik», id. p. 17.
[67] id. p. 21.

de las palabras. Wittgenstein utiliza la imagen del «aire de familia», o la de la soga que consiste en múltiples cabos aislados, para apuntar cómo se entrelazan los distintos modos de uso de una palabra. En esa multiplicidad de las formas de uso de una palabra se refleja el carácter «abierto» de las significaciones lingüísticas al que aludía antes. Casi se podría decir que en la vida del sentido lingüístico opera una fuerza mimética mediante la cual lo no idéntico en la realidad —por llamarlo como Adorno— se refleja como no idéntico en las significaciones lingüísticas; de tal modo que el «apartar la vista de» lo diferente se nutre del «alcanzar a ver» lo diferente, por expresarlo paradójicamente. El propio Adorno le adjudicaba al lenguaje una fuerza mimética de ese tipo, pues de otro modo no habría podido exigir de la filosofía el «afán de ir mediante el concepto más allá del concepto»[68]. *En cierto sentido*, el lenguaje —esto es, quienes hablan el lenguaje— alcanza siempre ese logro en apariencia paradójico. Pero si esto es así, entonces la exigencia de un uso no cosificante del lenguaje, de un uso que refleje y «alcance a ver», tiene algo menos de desesperada y paradójica de lo que es el caso en Adorno. Se diría que se aproxima a algo que podría parafrearse cautelosamente como «capacidad de juicio», «fantasía» y... «razón», sin tener que conjurar por ello una utopía de la reconciliación.

Ciertamente, esto es tan sólo el esbozo de una metacrítica, que aún habría que completar. Por eso de lo que se trata no puede ser nunca de negar el peso de los *problemas* que subyacen a la crítica de Adorno al pensamiento identificador; sino más bien de ver correctamente esos problemas. La forma correcta de una metacrítica de la crítica del concepto que plantea Adorno sería una nueva formulación de los problemas que impulsan el filosofar de Adorno. En lo que sigue trataré de dar al menos algunas indicaciones en ese sentido.

Se trata de comprender, o mejor, descifrar el sentido latente del discurso de Adorno sobre lo «no idéntico» que la generalidad del concepto convierte en mero ejemplar, sobre lo que el concepto «arma» a su modo y vulnera en su integridad. Adorno entiende esa «vulneración» de lo «no idéntico» por el concepto como *falsedad* del juicio conceptual. Carga con la paradoja encerrada en el hecho de que aquello a lo que llamamos normalmente «verdadero» —declaraciones lingüísticas— haya de ser al mismo tiempo falso. Pero ese concepto *empático* de verdad, que a diferencia de Nietzsche

[68] id. p. 27.

Adorno reclama *contra* el tipo de verdad de los enunciados lingüísticos, no sólo no admite ya una relación inteligible con lo que *nosotros* llamamos verdad; sino que tampoco se puede *decir* cuál sea la injusticia que el concepto general comete con la particularidad correspondiente en cada caso —salvo si lo que se quiere decir es que, en base a la generalidad de las significaciones de las palabras, las correspondientes circunstancias *específicas* de cada uso del signo no se expresan *en el signo lingüístico mismo*. Como mucho, sólo se puede ver en ello un *falseamiento* de la realidad y una injusticia contra lo particular —cosas que Adorno quiere decir al mismo tiempo— si se trata de ver por así decir desde fuera la dialéctica entre lo general y lo particular que acontece en la vida del sentido lingüístico, entendiéndola por ejemplo en el sentido de una teoría instrumental del lenguaje: como si las palabras fueran realmente herramientas ideales con las que se pudiera «coger» la realidad, tal como se dice en la «Dialektik der Aufklärung»[69]. Las metáforas de «armar» y «zanjar», cuando se las aplica al conjunto del lenguaje, revelan un prejuicio intencionalista respecto al lenguaje; y es fácil ver que se trata de una variante naturalista de la filosofía del sujeto constituyente del sentido.

Lo que hace que los pensamientos fundamentales de Adorno parezcan cuestionables no es lo aporético y paradójico de los mismos, sino un resto de ingenuidad en su filosofía del lenguaje. Es cierto que Adorno siempre ha visto y recalcado que la filosofía no puede mudarse a ningún lugar fuera del lenguaje desde el que formular una crítica del pensamiento conceptual; pero ya la mera idea de una crítica *del* concepto identificador presupone una posición de ese tipo fuera del lenguaje. La filosofía de Adorno es un arremeter contra los límites del lenguaje, de la filosofía del sujeto; la filosofía de Adorno expresa el secreto de la filosofía del sujeto, sin entenderlo. No es casual que ésta haya tenido como paradigma de conocimiento de la realidad, desde Kant hasta el primer Wittgenstein, la física matemática; como consecuencia, la crítica del pensamiento identificador le carga al concepto general en cuanto tal, y por tanto a la razón discursiva, lo que en la gramática lógica de las teorías físicas es una relación interna entre teoría y técnica, entre conocimiento y acción. Así puede parecer que, en base a su carácter «identificador», el pensamiento y por tanto también el uso normal del lenguaje ejerce necesariamente sobre la realidad histórica y social de los hombres la misma

[69] «Dialektik der Aufklärung», id. p. 54.

violencia que sobre la naturaleza que atrapa en una red de relaciones nomológicas, *y* también que ejerce violencia sobre la naturaleza. A partir de esta constelación básica de ideas se explica la perspectiva de Adorno de una filosofía de la reconciliación, y al mismo tiempo, las irresolubles aporías de la filosofía de Adorno: Adorno sólo puede pensar «lo otro» del espíritu instrumental, en el mejor de los casos, como un más allá de la razón discursiva, y sólo puede pensar una organización de la sociedad libre de violencia mediante la idea de una naturaleza redimida en su totalidad.

El «recordar la naturaleza en el sujeto» que exigía la «Dialektik der Aufklärung»[70] no basta para desmitificar la filosofía idealista del sujeto. Sólo recordar el *lenguaje* en el sujeto puede sacar del hechizo de la filosofía del sujeto; él hace visible la praxis comunicativa que subyace a la vida del sentido lingüístico, una praxis de la que el sujeto que «se representa» y «juzga», que «identifica» conceptualmente y actúa instrumentalmente, no es sino una mera sombra chinesca[71]. Con esto, sin duda, se le quita al mismo tiempo todo fundamento a la crítica *del* concepto identificador. Si se

[70] Comp. id. p. 55.

[71] Esta es asímismo la idea central de la crítica de Jürgen Habermas a Adorno (comp. sobre todo J. Habermas, «Theorie des kommunikativen Handelns», 2 vols., Frankfurt 1981; vol. 1, p. 489 y ss., en especial p. 522 y ss.) Habermas describe de la siguiente forma los límites de la filosofía del sujeto: «La filosofía del sujeto entiende por «objeto» todo lo que puede imaginarse existente; por «sujeto», en primer lugar, la capacidad de relacionarse con tales entidades en el mundo con un planteamiento objetivador, y la capacidad de adueñarse de los objetos, ya teórica, ya prácticamente. Los dos atributos del espíritu son representación [Vorstellen] y acción... Esas dos funciones del espíritu se ensamblan una en otra: el *conocimiento* de estados de cosas remite estructuralmente a la posibilidad de *intervenir* en el mundo, entendido como conjunto de estados de cosas; y la acción encaminada al éxito exige a su vez el conocimiento del sistema de funciones interrelacionadas en que interviene.» (loc. cit, p. 519) Frente a lo cual, el descubrimiento de una dimensión *comunicativa* del lenguaje sólo podría caracterizarse según Habermas en términos formales mediante el hecho de que la relación simétrica performativa entre *sujeto* y *sujeto* aparece en pie de igualdad con la relación asimétrica entre *sujeto* y *objeto*. La objetivación de la realidad vuelve a remitir a un entendimiento logrado *en* el lenguaje. Tras la estructura monológica del sujeto que representa y que actúa de forma instrumental, emerge así una complicada estructura *dialógica*: dos sujetos *llegan a un entendimiento sobre algo* en el mundo. En la gramática de los pronombres personales de primera y segunda persona se refleja la relación simétrica y performativa entre hablante y oyente de un discurso «encaminado a lograr el entendimiento»; sólo puede haber hechos objetivos en un marco de relaciones de ese tipo entre hablantes y oyentes potenciales -con lo que en las relaciones gramaticales entre primera, segunda *y* tercera persona se reflejan al mismo tiempo las condiciones *particulares* para una objetivación de hechos *sociales* [N. del T.].

quiere hablar en serio de una interrelación entre lo «falso», lo que «zanja» con «violencia», y la «generalidad» de los juicios lingüísticos, sólo puede tratarse de un problema *en el seno* del lenguaje. Lo que «zanja» y «arma» no habría que cargárselo entonces al concepto general en cuanto tal, sino a un *uso* específico de los conceptos generales; y lo «falso» de semejante uso lingüístico habría que entenderlo como falsedad *en* el lenguaje (y no *mediante* el lenguaje). Correspondientemente, la crítica de Adorno admitiría una reformulación (y diferenciación) si entendiéramos la «violencia» del pensamiento identificador en el sentido de bloqueos, patologías o perversiones específicas de la comunicación lingüística o de la práctica social. Entonces y sólo entonces puede concebirse en qué sentido puede el carácter general de las significaciones lingüísticas *vulnerar* la integridad de «lo no idéntico» o *esconder* lo particular de un fenómeno. Sólo trayendo de regreso lo «no idéntico» de Adorno desde el más allá del lenguaje al horizonte de una praxis lingüística intersubjetiva se hace claro cuándo y en qué sentido puede la desproporción entre generalidad y particularidad significar una «vulneración» o un «apaño» de lo no idéntico, y también qué trastornos, bloqueos o restricciones específicas de la comunicación pueden estar expresándose en esa desproporción. Pero en la medida en que de esa forma nombremos la «injusticia» cometida contra la correspondiente particularidad por el uso «cosificante» de clichés o generalizaciones lingüísticas, implícitamente ya habremos nombrado también los recursos inmanentes del lenguaje a los que echar mano para ayudar a lo particular a alcanzar sus derechos. Para aclararlo quisiera ofrecer tres ejemplos, (o tres tipos de ejemplo), en los que el problema de la desproporción entre generalidad y particularidad se plantea de diferente manera en cada caso.

(1). La experiencia de no tener palabras para la propia experiencia. El límite de las capacidades lingüísticas y comunicativas con el que topamos aquí depende con toda seguridad de la generalidad e intersubjetividad de las significaciones lingüísticas, que por otra parte constituyen la condición de posibilidad de un entendimiento lingüístico mutuo (y con uno mismo). Se podría hablar aquí de una verdadera carencia de lenguaje del propio lenguaje[72] ; sin duda, cuando Adorno habla de desproporción entre visión y concepto quiere decir algo semejante. Esto se echa de ver también en la notable relevancia que para Adorno tienen todas las

[72] «Sprachlosigkeit der Sprache»; una traducción menos forzada diría quizás mutismo del lenguaje» [N. del T.].

formas de uso literario del lenguaje y de objetivación estética, como correctivos del uso discursivo del lenguaje. Los usos poéticos, literarios o retóricos, los usos «configurativos» del lenguaje señalan ampliaciones productivas de la capacidad lingüística, mediante las cuales lo inefable se torna decible, y lo encerrado en el mutismo de la experiencia individual, accesible y transmisible. Aquí se trata de un logro realmente paradójico del lenguaje: al entrar una expresión lingüística lograda en un espacio de comunicación pública, se torna al mismo tiempo en algo *más* que mera *expresión individual*; abre y hace accesible una parte de realidad *común*. Aquí, como en el ejemplo de Wittgenstein de las expresiones de sensibilidad, lo no idéntico de la experiencia llega a poder ser compartido al hacerse intersubjetivo, y así, *enajenado* de su carácter privado. Ese «arremeter contra los límites del lenguaje», lo mismo en el arte que en las manifestaciones más imperceptibles de nuestra capacidad de producción lingüística, es la respuesta a una carencia de lenguaje del lenguaje siempre renovada; pero en el lenguaje, esto es en la capacidad lingüística, se encuentran por igual ambas posibilidades: la del vacío y el mutismo tanto como la de una renovación y ampliación del sentido. Los recursos inmanentes del lenguaje, que vuelven a posibilitarnos una y otra vez superar mejor o peor la carencia de lenguaje del lenguaje, han de parecer irremediablemente insuficientes tan sólo cuando la superación de esa carencia de lenguaje se piensa, al igual que Adorno, en términos mesiánicos, esto es, como el logro de un «lenguaje verdadero en el que se haga visible el contenido mismo»[73]. Lo que vale la pena discutir no es que nuestro lenguaje es irremediablemente insuficiente sub specie aeternitatis, sino el que eso puede darnos una idea correcta de cómo funciona y cuáles son las posibilidades de nuestro lenguaje real.

La carencia de lenguaje frente a la propia experiencia es al mismo tiempo carencia de lenguaje frente a la realidad; en esa medida, las capacidades de producción lingüística a las que he señalado son también relevantes para la descripción de la realidad, para el discurso moral o para la argumentación filosófica. Adorno ha señalado como nadie la gran significación que tienen en filosofía la «expresión» o la forma de «presentación», o en una palabra, que el «componente estético» no sería algo «accidental» respecto a la

[73] Th. W. Adorno, «Fragment über Musik und Sprache», Ges. Schriften, vol. 16, Frankfurt 1978, p. 252.

filosofía[74]. Pero como Adorno ha articulado el problema exclusivamente en términos de la polaridad de «sujeto» y «objeto», no logra concebir en qué diferentes formas se ensamblan los problemas de presentación con los problemas de la verdad. Son tales *diferencias* las que deberían aclarar los dos ejemplos siguientes.

(2) El uso del lenguaje para «armar» y «zanjar»; el ensamblaje entre «falsedad» e «injusticia»[75]. Una sugestiva descripción se encuentra en el relato de Thomas Bernhard «Wittgensteins Neffe» «El sobrino de Wittgenstein»:

«Los así llamados médicos psiquiatras denominaban la enfermedad de mi amigo una vez de esta manera, otra vez de aquélla, sin tener el valor de admitir que ni para *ésa* ni para ninguna otra enfermedad existe una denominación correcta, sino que siempre son falsas y sólo falsas, siempre engañosas y nada más que engañosas, porque en último término ellos, como todos los demás médicos, así por lo menos se hacen la vida más fácil, y al final, de una comodidad asesina, gracias a denominaciones de enfermedades que siempre vuelven a ser falsas, y sólo falsas. Decían a cada momento la palabra maníaco, a cada momento la palabra depresivo, y en todo momento era falso, y siempre falso. A cada momento huían a otro término científico (¡como todos los demás médicos!) para estar más seguros y protegerse a sí mismos (pero no a los pacientes)»[76].

He escogido este corto fragmento de Bernhard porque es lo suficientemente polisémico como para permitir asociaciones en las más diversas direcciones. Se podría decir para empezar que Bernhard describe una práctica psiquiátrica *acrítica* desde el punto de vista cognitivo, e *inhumana* desde el terapeútico. Se utilizan expresiones psiquiátricas técnicas para objetivar, clasificar y quitarse de encima, con rutinas de tratamiento, a seres humanos como simples casos. «A cada momento huían... a otro término científico»: uno piensa aquí en una falta de competencia profesional que se esquiva mediante el uso a la ligera de términos diagnósticos como etiquetas; por ejemplo, para defender la autoridad de los médicos, o por comodidad pura y simple («asesina»), que por mera rutina no se mete a fondo con las dificultades de cada caso particular. (Es evidente que no habría que esforzarse mucho en ir a buscar malos psiquiatras para tirar de ese hilo). Los médicos de nuestro ejemplo

[74] «Negative Dialektik», id. p. 26.

[75] «Unwahrheit» y «Unrecht»; el juego de prefijos negativos se pierde en castellano [N. del T.].

[76] Thomas Bernhard, «Wittgensteins Neffe», Frankfurt 1982, p. 13 y ss.

se habían hecho la vida más fácil y de una comodidad asesina: lo que debe querer decir que su incompetencia y su comodidad tienen consecuencias asesinas. En lugar de proteger al paciente (ayudarle, dedicarse a fondo a él), se protegen a sí mismos. Al final, las «denominaciones de enfermedades» son *falsas* porque se *usan* acríticamente y con fines de autoprotección; su falsedad es parte de una práctica falsa; una práctica que es falsa porque contradice lo que constituye la tarea del médico. En el seno de una práctica falsa como ésa, *todas* las denominaciones son falsas porque *todas* se usan de forma falsa.

Naturalmente, psiquiatras y médicos son tan sólo ejemplos al azar (aunque no para Bernhard, desde luego); en lugar de ellos, se habría podido hablar de (ejemplos tomados de) la burocracia, la justicia, o de la brutalidad y la estupidez cotidianas. Pero quedémonos con el ejemplo de la psiquiatría. Se puede pensar *otro* uso de sus expresiones técnicas en el que palabras como «maníaco» o «depresivo» (u otras más positivas) no designen el *final* de un intento de clasificación, sino el *principio* de una aplicación terapeútica. En el primer caso, las expresiones psiquiátricas técnicas se utilizarían como las expresiones con que se clasifican las distintas calidades de frutas y verduras para su almacenaje; en el segundo caso, designarían unas primeras conjeturas sobre el carácter y etiología de una enfermedad, gracias a las cuales la fantasía de los terapeutas tomaría un determinado rumbo: en este caso, la clasificación serviría para la orientación en curso de un proceso terapeútico en el que se trataría en último término de que los pacientes hicieran suya su propia historia *concreta*. No se puede mirar a las palabras mismas (o a las frases) como si estuviera en ellas el ser usadas de una u otra forma. Pero sólo en el segundo tipo de uso (el correcto) se dan las condiciones en las que plantear de la manera *correcta* la cuestión de la verdad o falsedad de enunciados y conjeturas.

Podríamos pasar de la clasificación de seres humanos o de enfermedades a la clasificación de fenómenos socio-culturales, por ejemplo de obras de arte, con sólo una variación de las «condiciones de investigación» muy leve (aunque moralmente de gran importancia). Existe un uso clasificatorio de categorías formales o estilísticas que tiene mucho en común con el uso de expresiones técnicas o de clichés en la vida social para etiquetar y desentenderse. El concepto de sonata, pongamos por caso, puede usarse para meter en un mismo saco desde Haydn hasta Beethoven y Schubert; pero también puede usarse —junto a otras categorías de la teoría

musical— para diferenciar históricamente y hacer fructífero un análisis individualizado: Adorno lo ha demostrado de una manera incomparable. En lugar de abandonarme a asociaciones que podrían conducirnos hasta cuestiones de las ciencias sociales y culturales, volveré de nuevo al ejemplo de la psiquiatría. Tal como Bernhard usa el término «falso», éste recuerda a la caracterización que hace Adorno del pensamiento identificador, que es *falso* en la medida en que *vulnera* lo no idéntico. Lo no idéntico son aquí los seres humanos individuales con su correspondiente historial; y se ven vulnerados en la medida en que se les deniega la comunicación y se liquida así la oportunidad de que se «recobren» a sí mismos. Se «cosifica» a los seres humanos, se los convierte en meros ejemplares para quitárselos de enmedio. Así se comportan los médicos de la historia de Bernhard, pero como dice Bernhard, también «todos los demás médicos». Como es natural, no nos interesan aquí las generalizaciones iracundas e injustas del autor Bernhard. Pero ese uso generalizador admite también su lectura como indicación de que las prácticas cosificadoras en la sociedad moderna aparecen en forma de *instituciones* (y una vez más, naturalmente, no sólo en psiquiatría) En cuanto institucionalizadas, adquieren una violencia opaca que se sitúa por así decir más allá de la rendición moral de cuentas. «Todos los médicos»: eso ya no son seres humanos que se comportan individualmente con falsedad, sino miembros de una institución que desempeñan un papel prescrito (Marx habría dicho «máscara de cáracter») Por no perder de vista nuestro ejemplo, se podría hablar de una institucionalización de falsos usos del lenguaje. Tales institucionalizaciones, sin embargo, se han acoplado en la modernidad a formas de producción sistemática de conocimiento: al discurso institucionalizado de las ciencias empíricas. De ahí que, para captar todas las connotaciones de la palabra «falso» en Bernhard, tengamos que hablar aún de las ciencias que preparan el marco cognitivo de prácticas cosificadoras. Lo que nos vuelve a llevar a Adorno. Para Adorno, las *prácticas* cosificadoras de la sociedad moderna están indisolublemente vinculadas con la cosificación de los seres humanos mediante la *ciencia*. Unas ciencias humanas cuyo ideal metodológico es la física son «cosificadoras», pues llevan implantada en sus procedimientos la misma relación entre «conocimiento» y «técnica» que forma parte de la gramática lógica de las teorías físicas. Supongamos, hipotéticamente, una ciencia psiquiátrica que se concibiera de esa misma forma; entonces, ya estaría implantada en el *lenguaje* y en las *técnicas*» de la psiquiatría esa denegación de comunicación que en Bernhard va a

convertirse en culpa de los médicos. En tal caso, no habría que entender la palabra «falso» en Bernhard en el sentido de un uso falso de expresiones técnicas psiquiátricas en sí mismas llenas de sentido, sino como caracterización de un lenguaje científico: éste sería «falso» porque ya en sus reglas de uso normal estaría implícita la cosificación de los pacientes.

Lo que quiero decir es que el texto de Bernhard nos permite pensar en diversas formas de uso inadecuado del lenguaje en las que la *falsedad* de las declaraciones va a la par de la *injusticia* de las acciones y planteamientos. El «pensamiento identificador» viene aquí vinculado con una *denegación* de la comunicación y una *vulneración* de la integridad de las personas. Cierto es que no podríamos pensar semejante relación entre «falsedad» e «injusticia» si los correspondientes «objetos» de investigación no nos vinieran «dados» ya también como potenciales co-sujetos de un entendimiento lingüístico[77]. Los hechos sociales y psicológicos sólo nos resultan accesibles en último término a partir del planteamiento performativo de los *partícipes* en la comunicación; en esto se basan no sólo los límites de una posible objetivación de fenómenos psicológicos y sociológicos, sino también, y sobre todo, el hecho de que un uso falso de conceptos generales (o un uso de falsos conceptos generales) pueda manifestarse en el plano de las declaraciones lingüísticas como *falsedad* y en el plano de las acciones y planteamientos como *vulneración* de lo «no idéntico». No es éste lugar para tratar de fundamentar una alternativa pongamos a la teoría empirista de la ciencia. Lo único que diré es esto: sólo se puede ser de la opinión de que una crítica de los usos «cosificadores» del lenguaje como la que he esbozado más arriba nos fuerza a ir más allá del *concepto* en su sentido «normal» si se considera, como hace Adorno, que el fisicalismo y su objetivación acomunicativa de la realidad ya viene inserto en las condiciones de la representación lingüística de la realidad. No, una crítica del tipo antes apuntado sólo nos fuerza a ir más allá de una concepción del lenguaje o de la ciencia dogmática y estrecha.

(3) Presión sistematizadora y «rabia a lo no idéntico»[78]: bloqueos de la reflexión. Ya en la «Dialektik der Aufklärung» se dice que el postulado de no contradicción es «el sistema in nuce». La «apariencia

[77] Comp. nota 70. La teoría de Habermas de la acción comunicativa es el desarrolo sistemático de esta idea. No obstante, mi argumento contra Adorno es independiente del sistema de la teoría lingüística de Habermas.

[78] Comp. «Negative», Dialektik», id. p. 34.

de identidad», que según Adorno es inherente al pensamiento conceptual, es a la vez apariencia de un orden de las cosas producido por la presión sistematizadora del pensamiento conceptual. Adorno entiende esa presión sistematizadora en términos completamente psicológicos: como correlato del «principio yoico», de la presión tendente a constituir un sí mismo unitario: bajo el signo de esa presión sistematizadora, lo no idéntico, lo inconmensurable, lo que no se deja absorber, aparece como algo amenazador: rabia y angustia son las formas típicas de reacción a la experiencia de lo no idéntico. Lo no idéntico ha de ser repelido: expulsado (como en el proceso de socialización)[79], declarado tabú (como en las sociedades primitivas)[80], negado (como en los dogmatismos de cualquier género) o en fin apartado incluso físicamente.

Ya para Max Weber era notorio que el proceso de racionalización del mundo moderno también era en gran medida un proceso de *sistematización*; y sin duda, así en el plano del conocimiento como en el de la acción. Adorno ha tomado de Weber esta idea de una interdependencia de racionalidad y sistema, entendida en términos prácticos y teóricos, pero en cierto sentido le ha invertido el signo: lo que él acentúa es lo delirante de la presión sistematizadora. Para Adorno no son delirantes sólo el sistema del paranoico, las «cosmovisiones» ideológicas o las fantasías de orden de los burócratas; antes bien, descubre un componente de delirio y de presión también en los sistemas filosóficos. La crítica del pensamiento identificador se convierte en Adorno en crítica de la razón totalizadora; y su propia filosofía, en el intento de liberarse de la presión sistematizadora del pensamiento conceptual.

Ahora bien, una vez más, sólo en el marco de un modelo unidimensional sujeto-objeto es plausible responsabilizar al carácter discursivo del pensamiento conceptual de la rígida inmovilidad del sistema. La palabra «discursivo» se entiende en Adorno monológicamente: fundamentación y argumentación las entiende según el modelo de una relación deductiva entre proposiciones. De ahí que tenga que convertir en peculiaridad del concepto mismo las idealizaciones que subyacen a la lógica formal —en concreto, la aceptación idealista de significaciones «fijas»: la rígida fijeza del sistema

[79] El término usado es «verdrängt», que en el uso habitual de los hablantes alemanes viene a significar expulsado, pero que en el uso de algunos saberes sobre el uso como el psicoanálisis viene siendo traducido como «reprimido» [N. del T.].

[80] Comp. a este respecto Mary Douglas, «Purity and Danger», London 1966.

deductivo está ya preparada según él en el concepto general en cuanto tal. Con todo, las explicaciones *psicológicas* de Adorno sobre la presión sistematizadora son más convincentes que las formuladas en términos de una lógica del concepto. No es la menor de las consecuencias de la descentración filosófico-lingüística del sujeto el que obligue a pensar que el carácter discursivo del pensamiento conceptual no puede caracterizarse satisfactoriamente mediante el concepto de relación deductiva entre proposiciones. La argumentación no viene constituída sólo por un ir y venir del concepto a la cosa, sino también por un ir y venir de uno a otro concepto de una cosa. La argumentación, cuya misma idea incluye ya una pluralidad de sujetos (incluso cuando se da en forma interiorizada como reflexión), carece no sólo del carácter lineal de las relaciones deductivas entre frases, sino también de la estabilidad de unas significaciones rígidamente «fijas». En la medida en que en la argumentación chocan entre sí maneras de ver, planteamientos y usos lingüísticos, y son así puestos en cuestión, gana una dimensión «constituyente de la significación»; la vida del sentido lingüístico alcanza en ella una forma reflexiva. Lo que quiero decir es esto: si bien a la argumentación (como a todo el lenguaje) le es esencial la dimensión de una «lógica de la identidad», no se ha comprendido lo que la argumentación tiene específicamente de razonable si se la reduce a esa dimensión de la lógica de la identidad. Precisamente eso es lo que han mostrado las discusiones recientes en teoría de la ciencia; incluso la racionalidad del progreso científico entendida en términos fisicalistas resulta inconcebible según un modelo formal de la racionalidad de la argumentación. En esa medida habría que reprocharle a Adorno haberse dejado imponer un concepto racionalista de razón discursiva; sólo por ese motivo la crítica de la razón *totalizadora* se torna en él crítica de la razón *discursiva*.

De lo dicho se sigue que la «rabia a lo no idéntico» que se pone de manifiesto en la «presión sistematizadora» no es *expresión* de la racionalidad discursiva, sino que indica *falta* de racionalidad discursiva. Esa falta de racionalidad discursiva se pone de manifiesto como incapacidad para la experiencia y bloqueos de la argumentación. He hablado de bloqueo de la *reflexión* porque con esa expresión se piensa a la vez en la incapacidad para la experiencia (para «meterse» en la cosa o en la realidad) y en la incapacidad para la auto-*revisión*. El sistema rígido corresponde a un yo rígido; en esto creo que Adorno tenía razón. Pero no es necesario ir más allá de la razón discursiva para pensar, como trataba de hacer Adorno,

una «coherencia» más allá de la presión sistematizadora[81], una forma de individualización más allá de la rígida presión tendente a la identidad. La perspectiva normativa de una unidad *sin presiones* está más bien inserta en los fundamentos lingüísticos de la propia razón discursiva.

El concepto que Adorno tiene de razón discursiva se asemeja a la imagen de la razón que había dibujado una Ilustración estrechamente cientifista. En Adorno sólo se han invertido los signos. Mientras que la Ilustración cientifista logró su imagen positiva de la razón en el paradigma de la matemática de las ciencias matemáticas de la Naturaleza, éstas últimas se tornan para Adorno paradigma de una racionalidad que *cosifica en tanto que* discursiva. No obstante, con la descentración filosófico-lingüística del sujeto la «tesis» *y* su «antítesis» pierden su justificación en igual medida. Esto significa al mismo tiempo una desmitificación (o un exorcismo) de la lógica formal, la matemática y la física. Cuya propia racionalidad no corresponde a la que una Ilustración cientifista había dibujado. También la matemática y la física están ligadas a sistemas de signos lingüísticos cuyas significaciones sólo llegan a formarse, estabilizarse o cambiar en un medio de prácticas comunicativas; también ellas son prácticas con «contornos borrosos»; cosa que se demuestra cuando sus principios entran en crisis. Cierto que la física es el prototipo de una forma de pensar *objetivadora.* Al «construir» e investigar la realidad como red de relaciones nomológicas, simultáneamente la hace accesible como campo de posibles intervenciones instrumentales y controles técnicos. Pero en cuanto

[81] Comp. «Negative Dialektik», id. p. 36. El pensamiento de Adorno gira interminablemente en torno a la idea de una unidad *sin violencia* —como forma de conocimiento, como forma de individuación y como forma de solidaridad social—. Expresiones como «coherencia de lo no idéntico» o «síntesis sin violencia» quieren referirse a esa idea. El problema más hondo de Adorno, sin duda, se encuentra en la cuestión de cómo han de relacionarse las dos figuras de la unidad, presión sistematizadora e identificadora del «concepto» y el «principio yoico», por un lado, y coherencia sin violencia de lo no idéntico, por otro. En dos giros utilizados en «Negative Dialektik», dice así: «Unidad y unanimidad, sin embargo, son al mismo tiempo la proyección de una situación de apaciguamiento, ya no de antagonismo, sobre las coordenadas de un pensamiento dominador» (p. 35); y asímismo, «La concepción del sistema recuerda como en una figura invertida la coherencia de lo no idéntico, que vulnera precisamente la sistemática deductiva»(p. 36). En tales giros se esconde a la vez la aporética *defensa* que hace Adorno de la razón discursiva frente al *irracionalismo* (comp. loc. cit., p. 20). Pero la filosofía de Adorno carece de «grados de libertad» categoriales como para responder realmente a la pregunta de la que yo hablaba.

objetivadora, la física no puede llegar a ver sus principios no objetivables, su fundamentación en una praxis histórica. Así como la lógica formal hace abstracción de la vida del sentido lingüístico, la física hace abstracción de la dimensión comunicativa de la práctica humana. En cierta medida, *es* conocimiento de la realidad sub specie de un sujeto singular; de ahí su papel central en la filosofía del sujeto moderna. Pero no es en la física, sino en la filosofía del sujeto, donde viene ya implantado el cientifismo; la crítica del pensamiento identificador sigue siendo en cierto sentido un cientifismo de signo inverso. Le carga al concepto lo que ha hecho de él una metafísica olvidada del lenguaje. El que para Adorno, como para el primer Wittgenstein, sea lo que no se puede decir lo que verdaderamente está en juego, (si bien para Adorno, a diferencia de Wittgenstein, la filosofía ha de insistir en «decir lo que no se deja decir»[82]), depende del hecho de que, con las premisas de una filosofía del sujeto, el sujeto que es «límite» del mundo físicamente objetivable no puede llegar a darse en el interior de éste[83]. Así, el intento de sobrepasar los límites del espíritu instrumental se torna aporético «afán» de la filosofía por «ir más allá del concepto mediante el concepto»[84]. Adorno sólo puede conceptuar lo que de «verdadera» razón excede a lo instrumental —a lo que da el nombre de «mimesis»— como extraterritorial respecto a la esfera del pensamiento conceptual. Por contra, la descentración filosófico-linguística del sujeto significa la constatación de una dimensión mimética y comunicativa en el *interior* de la razón discursiva. Esta es en todo momento algo más que lógica formal, razón instrumental o presión sistematizadora. Por eso sólo es preciso un desencadenamiento de sus potencialidades *inmanentes* para poner coto a las pretensiones de la razón instrumental, y disolver la apariencia de falsas totalizaciones.

La crítica filosófico-lingüística del subjetivismo hace posible una mayor *diferenciación* en la crítica de la razón basada en una lógica de la identidad, diferenciación que significa al mismo tiempo su relativización. Lo que queda es un núcleo metacrítico de la crítica del pensamiento identificador, núcleo no relativizable que afecta a la misma posición de la filosofía. La caracterización de la filosofía que hace Adorno —la de que llevaría en sí el «afán de ir

[82] «Negative Dialektik», id. p. 21.

[83] Comp. L. W, «Tractatus logico-philosophicus», Schriften I, id., prop. 5. 632 (p. 65).

[84] «Negative Dialektik», id. p. 27.

mediante el concepto más allá del concepto»— sigue siendo válida en *un* aspecto aun después de poner en cuestión el concepto que Adorno tiene del concepto «identificador». Se trata del punto en el que el pensamiento de Adorno concuerda con el de Wittgenstein —incluso el último Wittgenstein—. Aquí ya no se trata de la perspectiva utópica de una razón transdiscursiva, sino del carácter «inapropiado» del discurso filosófico: de la relación entre «decir» y «mostrar» en filosofía. La filosofía presenta lo que se sustrae al ámbito de la presentación conceptual: y no porque lo particular ceda ante la generalidad del concepto, sino porque en filosofía es la misma relación entre lo general y lo particular —entre mundo y lenguaje— la que se tematiza. Al mismo tiempo, en filosofía se trata de la cuestión de cómo comprendernos a nosotros mismos, en tanto seres que hablan: junto a la interrelación entre mundo y lenguaje, el tema más importante de la filosofía es la racionalidad. Pero la finalidad de la filosofía no es ni comprobar afirmaciones acerca de la realidad ni fundamentar reglas de conducta, sino disolver errores, recordar lo obvio que todos sabemos (Wittgenstein) y ejercer de recordatorio de lo que hemos olvidado (Adorno). La comprensión a la que apunta la filosofía significa un «saber arreglárselas», en lo que hacemos con el lenguaje y en lo que somos por mediación suya. A ese fin sirven sus descripciones, explicaciones, argumentaciones y presentaciones. Pero esas descripciones, explicaciones, argumentaciones y presentaciones se sirven de un lenguaje objetivador que, puesto ante su tema, falla porque éste no es objetivable —tan poco como las significaciones lingüísticas, que no por azar se han convertido en el tema central de la filosofía contemporánea—. Lo que no quiere decir que todos los enunciados filosóficos sean propiamente falsos o insensatos; sino más bien que el uso correcto de los enunciados filosóficos es un uso impropio. Los enunciados filosóficos han cumplido su finalidad cuando hemos llegado a través de ellos a ver las cosas correctamente. Pretenden *mostrar* lo que *dicen. Por eso*, como dice Adorno, «la forma de presentación no es externa ni indiferente... sino algo inmanente a la misma idea de filosofía»[85]; *por eso* ésta es «esencialmente irreferible»[86], y *por eso* la idea de sistema filosófico como sistema cognitivo en sentido literal encierra un malentendido de la filosofía respecto a sí misma[87]. En la filosofía nos tropezamos

[85] id. p. 29.
[86] id. p. 44.
[87] Comp. id. p. 33 y ss.

verdaderamente con un límite del concepto, tal y como pensaba Adorno; pero tan sólo porque al filosofar nos movemos en los límites del lenguaje; ni del todo en el interior del lenguaje, ni tampoco más allá de sus límites, como quisiéramos.

Si he tomado a Adorno como ejemplo en el que estudiar la crítica de la razón «totalizadora», basada en una «lógica de la identidad», es porque me parece ser el representante más significativo de esa crítica. Es verdad que la crítica postmoderna de la razón totalizadora se diferencia de la de Adorno por su decidido repudio de una filosofía de la reconciliación. Pero sólo aparentemente hay en ello alguna ganancia respecto a Adorno. En Adorno, uno de los sentidos de esa perspectiva de una filosofía de la reconciliación, y no el menos importante, es el de una *defensa* de la razón frente al irracionalismo, el de un esfuerzo dialéctico interminable para tratar de hacer visibles en una mala razón los débiles trazos de una mejor. Esos trazos, como muestra la metacrítica de la crítica del pensamiento identificador, son más difíciles de borrar y más claramente perceptibles de como los veía Adorno. No es precisa la esperanza mesiánica para hacerlos visibles. No obstante, basta con invocar la esperanza mesiánica en lo absoluto sin revisar al mismo tiempo el carácter absolutista de la crítica de la razón para que una crítica de la razón totalizadora no pueda terminar ya más que en afirmación, regresión o cinismo. La realidad es que en el ejemplo de Adorno se muestra que la descentración filosófico— lingüística del sujeto fuerza a una relativización de la crítica de la razón: la crítica de la razón totalizadora no afecta a la razón discursiva en cuanto tal, sino al mal *uso*, insuficiente o pervertido, de la razón. Relativizar no significa necesariamente *atenuar* la crítica. Relativizar debe significar antes bien volver a amojonar los límites en el interior de los cuales la crítica de la razón tiene aún un sentido sin transformarse en metafísica o en cinismo. Con ese reamojonamiento de los límites de una crítica de la razón con sentido, es la razón misma, y también el sujeto, quienes obtienen una nueva oportunidad. Es verdad que esa oportunidad no puede ser del mismo tipo que la que ambos —razón y sujeto— pudieron prometerse alguna vez de una Ilustración racionalista. Pero entonces ¿de qué tipo ha de ser? Esta es la cuestión con la que regresaré ahora al tema de modernidad y postmodernidad.

VII. Ritornello

Tras haberse olvidado ya prácticamente la muerte de Dios, en los círculos del postmodernismo se proclama hoy de diversas

maneras la «muerte de la modernidad»[88]. Como quiera que se entienda entre los que la constatan, en todos los casos se considera una muerte *merecida*: final de un terrible error, de un delirio colectivo, de un aparato de opresión, de una ilusión mortífera. Los epitafios para la modernidad están a menudo repletos de sarcasmo, acritud y odio; nunca un proyecto comenzado con tan buenas intenciones —hablo del de la Ilustración europea— fue llevado a la tumba entre tantas maldiciones. Otros defensores del postmodernismo han dibujado una imagen más diferenciada: en ella, la modernidad no aparece muerta, sino sumida en un proceso de «muda»; en un tránsito hacia una nueva figura, de la que aún no puede verse con claridad si será la de una modernidad que al fin se haya alcanzado a sí misma y haya superado su propia talla, o la de una sociedad técnicamente informatizada y cultural y políticamente regresiva.

He señalado ya en mi «exposición» estas y otras ambigüedades del postmodernismo —que lo son también de los fenómenos sociales—; y las ambigüedades de la crítica al racionalismo, en el «desarrollo». Quisiera retomar ahora el tema de la exposición, de modo que me permita intentar extraer del dibujo encriptado del postmodernismo un determinado rasgo, a saber, el impulso hacia una «autosuperación de la razón» (Castoriadis), que no sería un mesianismo de la reconciliación ni tampoco una regresión cultural y política, sino un proyecto histórico del ser humano. Comenzaré una vez más con una imagen simplificada de esa constelación «moderna», que constituye el punto de arranque de *este* género de postmodernismo. La imagen tiene dos partes: (1) Del proyecto de la Ilustración, en el que se trataba en palabras de Kant de «la salida del ser humano de una minoría de edad de la que él mismo es culpable», ya no quedaba en Max Weber mucho más que un proceso interminable de racionalización, burocratización y «cientifización» de la vida social. La economía capitalista, la burocracia moderna, el progreso técnico, y finalmente las formas de «disciplinamiento» del cuerpo estudiadas por Foucault, han adquirido las dimensiones de un violento proceso de destrucción: en primer lugar, destrucción de las tradiciones, luego, destrucción del entorno ecológico, y finalmente, destrucción del «sentido», junto con la de aquél sí mismo unitario que antaño fuera tanto motor como resultado del proceso de Ilustración. La razón que opera histórica-

[88] Así, el título de un vol. extraordinario del «Konkursbuch» aparecido en 1983; comp. nota 11, más arriba.

mente en ese proceso de racionalización es una razón basada en una «lógica de la identidad», una razón planificadora, controladora, objetivadora, sistematizadora y unificadora, en una palabra, una razón «totalizadora». Sus símbolos son la deducción matemática, las figuras geométricas elementales, el sistema cerrado, la teoría general, deductiva y nomológica, la máquina y el experimento (la intervención técnica). En el contexto del proceso de modernización, la praxis política se torna técnica de mantenimiento del poder, manipulación y organización, y la democracia, una forma eficiente de organización del dominio. Finalmente, el arte se integra en la economía capitalista como industria de la cultura, reducido a una apariencia de vida aparentemente autónoma. (2) La propia modernidad movilizó desde muy pronto poderosas fuerzas contra la Ilustración en cuanto proceso de racionalización, y vuelve a hacerlo una y otra vez; como exponentes de las cuales podría entenderse por ejemplo a los románticos alemanes, el primer Hegel, Nietzsche, el primer Marx, Adorno o los anarquistas; entre esas fuerzas reactivas hay que contar finalmente buena parte del arte moderno. De todas maneras, a una observación más detallada se le hace patente que las fuerzas reactivas «románticas» dirigidas contra el racionalismo moderno siguieron dependiendo de forma característica del mito racionalista de la modernidad, en la medida en que no se articularon estéticamente, sino teórica y políticamente: desde el primer Hegel hasta Adorno, la idea de «reconciliación» persiste como contrafigura utópica de la cosificación, escisión y enajenación de la sociedad moderna; y ligada por tanto a una razón basada en la «lógica de la identidad», lo mismo en cuanto mera negación suya que por su esperanza de un pleno cumplimiento del sentido. En el Hegel maduro y en Marx, la razón totalizadora celebra nuevos triunfos: la crítica de la sociedad burguesa y su racionalidad intelectual se condensa hasta convertirse en una dialéctica de la historia, que en Marx arrastra consigo incluso la contrafigura utópica de los románticos, a la que por así decir «racionaliza». El saber totalizador de la dialéctica de la historia se muestra al final, sin embargo, como un nuevo saber destinado a la legitimación y el dominio, al servicio de unas selectas minorías modernizadoras. Mientras la dialéctica totalizadora le presta su buena conciencia a la represión estatal organizada, hasta llegar al Terror stalinista, la negación anarquista del estado le presta la suya, o al menos puede parecerlo, al terror *individual*: pero también éste lleva a adentrarse cada vez más en ese círculo infernal, en lugar de hacerlo volar por los aires. De modo que parece como si la Ilustración europea se

hubiera consumido en un juego a la contra entre afirmaciones y negaciones adialécticas, mientras el proceso de modernización industrial avanzaba sin interrupción.

He descuidado en esa imagen los estallidos de craso irracionalismo que han acompañado en todo momento la historia del racionalismo europeo, el más horroroso de las cuales fue el fascismo alemán. También he dejado a un lado las versiones regresivas o neoconservadoras del postmodernismo, que se pueden incluir sin esfuerzo alguno en el cuadro. El juego entre racionalismo e irracionalismo, entre racionalización y regresión, es por así decir la cara exotérica de ese juego esotérico entre Ilustración y Romanticismo al que apuntaba antes. Finalmente, he omitido también alguna indicación a esa faceta de la tradición democrática de Occidente que ha hecho posible que movimientos de oposición política, social y cultural, hayan podido hasta hoy inspirarse en esas tradiciones democráticas y remitirse a ellas. Esta última «omisión» señala además un punto que será de importancia fundamental para mi propia interpretación del «impulso postmoderno».

Vuelvo una vez más al arte moderno. Habíamos visto que el postmodernismo ha seguido siendo en gran medida un modernismo estético, o al menos, un movimiento anclado profundamente en la modernidad estética. El arte moderno aparece así como el ámbito en que se puso en cuestión hace mucho tiempo la forma de racionalidad de la modernidad —y por así decir, a un nivel moderno—. Esta idea atraviesa ya la estética de la negatividad de Adorno. Ahora bien, creo que en cierta medida sólo se precisa leer a contrapelo la estética de Adorno para encontrar en ella puntos de arranque de una filosofía de la postmodernidad en lugar de una filosofía de la reconciliación. Para Adorno[89], el arte moderno significaba el adiós a un tipo de unidad y totalidad de sentido que en la época del gran arte burgués venía representado lo mismo por la unidad de la obra conclusa que por la unidad del yo individual. Tal como Adorno presenta el asunto, la ilustración estética descubre algo violento, no reflexivo y aparente, así en la unidad de la obra tradicional como en la unidad del sujeto burgués: a saber, un tipo de unidad que sólo era posible al precio de deslindar y reprimir lo dispar, no integrable, silenciado y reprimido. Se trata de la aparente unidad de una totalidad de sentido fingida, análoga a su vez a la totalidad de sentido de un cosmos creado por Dios. Las

[89] Comp. la siguiente cita propia con «Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos Ästhetische Rettung der Modernität», en este vol.

formas abiertas del arte moderno son según Adorno una respuesta de la conciencia estética emancipada a lo aparente y violento de tales totalidades de sentido tradicionales. Es en los elementos de *violencia* y *apariencia* en los que piensa Adorno cuando, por una parte, caracteriza al arte moderno como «proceso contra la obra de arte como sistema de sentido», y por otra, reclama para el arte moderno un principio de individualización y un «grado creciente de formación de cada individuo». Se pueden pensar ambas cosas a la vez considerando que al darse acogida en el arte moderno a lo no integrado, ajeno al sujeto e insensato, se hace necesario un grado tanto más elevado de organización flexible e individual. El carácter «abierto» o «sin límites» de la obra se entiende así correlativo de una creciente capacidad para *integrar* estéticamente lo difuso y escindido. Basta con pensar también en los *receptores* y no sólo en el *productor* estético, como hizo siempre Adorno con una restricción característica de su campo de visión, y entonces se podría decir ya que las formas ilimitadas del arte moderno no son sólo espejo estético del sujeto descentrado y de su mundo sacado de quicio, sino que también proponen un nuevo trato posible de los sujetos con su propia descentración: esto es, una forma de subjetividad que ya no corresponda a la rígida unidad del sujeto burgués, sino que muestre la forma organizativa más flexible de una identidad del Yo «comunicativamente fluída»[90] (Habermas). Ambas cosas, la sacudida experimentada en el mundo moderno por el sujeto encapsulado en sus cascarones de sentido *y* la posibilidad de un nuevo trato con un mundo descentrado merced a la ampliación de los límites del sujeto, se anuncian desde hace mucho en el arte moderno. *Contra* la proliferación de toda clase de brotes de una racionalidad técnica y burocrática, y por tanto contra la forma de racionalidad dominante en la sociedad moderna, el arte moderno vendría a hacer valer un potencial *emancipador* de la modernidad; en el arte se haría visible un nuevo tipo de «síntesis», de «unidad», en que lo difuso, no integrado, insensato y escindido se introduciría en un espacio de comunicación sin violencia —lo mismo en las formas ilimitadas del arte que en las estructuras abiertas de un tipo ya no rígido de individuación y socialización.

Como ya se ha dicho, hay que leer a Adorno un poco a contrapelo para encontrar en su concepto de la modernidad

[90] Comp. J. Habermas, «Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden?», en J. Habermas, D. Henrich, «Zwei Reden», Frankfurt 1974, p. 68 y ss.

estética elementos de un concepto postracionalista — «postmoderno»— de razón y de sujeto ; casi se diría que hay que sacar su estética del contexto de una filosofía dialéctica de la reconciliación. Pero si se hace así, es posible ya dejar de contemplar, desde la perspectiva de una unidad (qua reconciliación) a reinstaurar, los procesos de diferenciación sistémica y cultural de la modernidad como síntomas *en sí mismos* de una racionalidad cosificante —por ejemplo, la diferenciación entre economía, derecho y política, o la separación de «ámbitos de validez» (Habermas) de ciencia, arte y moral—. De manera que en la práctica, por formularlo como Lyotard, hay que desprenderse de la esperanza de una «reconciliación entre los juegos de lenguaje». El primer resultado que se desprende de mi lectura de Adorno parece contradecir al segundo; sin embargo, me parece que justamente el intento de aclarar esa aparente contradicción es lo que he llamado antes el «impulso postmoderno», el impulso hacia «una autosuperación de la razón».

Quisiera tomar como punto de partida, al igual que Lyotard, la irreducible pluralidad de juegos de lenguaje enredados unos con otros que se da en toda sociedad moderna —o postmoderna—. Esto vale tanto en el sentido kantiano de una distinción entre razón teórica, práctica y estética (entre discursos científicos, práctico-morales y estéticos) como en el sentido en el que Wittgenstein habla de un pluralismo de formas de vida, de juegos de lenguajes «locales» y trenzados unos con otros, formas de legitimación y «transiciones», aclaraciones y acuerdos que continuamente hay que estar creando de nuevo, sin la posibilidad de un «metadiscurso» capaz de abarcarlos a todos (ya fuera en forma de «gran teoría» o de fundamentación última), y sin que sea posible ni tampoco deseable un consenso general. Hasta aquí, de acuerdo. Pero es fácil ver que todo esto aún no constituye respuesta alguna a la pregunta acerca de una razón «postmoderna»; por así decir, es sólo una respuesta *negativa*. En Lyotard queda pendiente el problema de una «justicia sin consenso»: ¿para *quién* rige la regla «déjanos jugar en paz», y quién se atendrá a ella? Al final de su tratado «El conocimiento postmoderno», Lyotard formula una alternativa que en cierto sentido vuelve a repetir las mismas ingenuidades de las tradiciones liberales y anarquistas: «Finalmente se ve cómo influye la informatización de las sociedades sobre este problema. Puede convertirse en el soñado instrumento de control y regulación del sistema de mercado, extenderse al ámbito del conocimiento, y obedecer exclusivamente a un principio de rendimiento. Entonces trae consigo inevitablemente el Terror. También puede ponerse al

servicio de grupos que discutan metaprescripciones, al proporcionarles las informaciones necesarias para decidir con conocimiento del estado de la cuestión, que suelen faltarles en la mayoría de las ocasiones. La línea que hay que seguir para hacer que la informatización se incline en este sentido es, en principio, muy simple: la opinión pública debería conservar la posibilidad de libre acceso a los ordenadores y bancos de datos»[91]. Una opinión pública discutiendo libremente: esta es una concesión importante al universalismo democrático de la Ilustración, y una sorprendente confirmación de la idea fundamental de Habermas en su teoría de la racionalidad comunicativa. Pero ¿acaso pensaba de otra manera Marx cuando decía que los «productores libremente asociados» deberían poner bajo su propio control comunitario su intercambio metabólico con la Naturaleza? Si hablaba hace un momento de ingenuidad, no era pensando en este *ideal*: quería referirme más bien a la idea de que esa sería una cuestión *sencilla* de resolver. Lo que Lyotard menciona casi como de pasada —algo que resulta característico de todo el anarquismo postmodernista y postempirista—, es precisamente el *problema* en torno al que giran hoy día las luchas de liberación de los pueblos sometidos, los movimientos de emancipación de minorías oprimidas, la lucha por una psiquiatría democrática y, en fin, todos los conflictos y crisis de las sociedades industriales, *sin que nadie* pueda decir cómo y en qué forma se podría realizar el ideal de una autodeterminación individual y colectiva de individuos, grupos y pueblos.

Lo que Lyotard formula en el plano del *conocimiento* postmoderno estaría aún por formular en el plano de una *praxis* postmoderna. Pero esto significaría traducir las ideas democráticas y universalistas de la Ilustración a una filosofía política en la que el pluralismo de «juegos de lenguaje» se repitiera, en este caso, como pluralidad de instituciones —formales e informales, locales y centrales, temporales y duraderas—. Sin embargo, un pluralismo institucional de ese tipo, en el que se encarnara la autoorganización democrática de sociedades y grupos, no sería posible a menos que la acción comunicativa en el sentido de Habermas se convirtiera en el mecanismo usual para coordinar la acción, y esto sería imposible si los individuos no tuvieran la oportunidad de *adquirir* costumbres de trato racional con los conflictos, y de *impregnarse*, en lo secundario, de autodeterminación individual y colectiva.

Cuando se descubre así en el ideal de un pluralismo de juegos de lenguaje el problema de unas instituciones democráticas que

[91] «Das postmoderne Wissen», id. p. 124.

hicieran posible una mediación entre la autodeterminación individual y la colectiva, quedan claras dos cosas: (1) En primer lugar, queda claro que no podemos ir más allá del universalismo democrático de la Ilustración sin hacerlo nuestro otra vez de una forma nueva, sin «superarlo». Este es el gran tema de la filosofía de la sociedad moderna, lo mismo en Habermas que en Castoriadis. La gran significación práctica y política de ese universalismo democrático no se puede retrotraer a un «proyecto» de la modernidad, entendido como el de una razón basada en la «lógica de la identidad»; hacerlo así sería más bien marxismo del malo. Pero ese universalismo democrático también resulta impensable en las condiciones de la postmodernidad sin unos *elementos comunes* fundamentales; elementos comunes que conciernen a ese mismo universalismo —no como principio abstracto, sino como conjunto de prácticas, orientaciones fundamentales y significaciones comunes—. Quizás fuera mejor hablar de prácticas, orientaciones y significaciones *de segundo orden*; no se trata de éstos o aquellos valores, de ésta o aquella forma de vida, de éste o aquel tipo de arreglos institucionales. Se trata más bien de un substrato común de costumbres de segundo orden: costumbres de autodeterminación racional, de toma democrática de decisiones, y de control no violento de conflictos. Esto sería realizar la «libertad, igualdad y fraternidad» en el sentido de que una humanidad adulta no sabría ya dónde estaba el problema que antaño se articulara en esos ideales. (2) La reflexión acerca de la dimensión política de una razón «pluralista» deja claro en segundo lugar que no podemos rebasar el planteamiento que Marx hace del problema sin hacerlo nuestro otra vez de una manera nueva. Está muy bien ver en los procesos de diferenciación de la época moderna —economía, Estado, derecho, administración, ciencia, arte, etc.— un elemento de pluralidad insuperable, de una pluralidad de esferas vitales, sistemas, prácticas o discursos, sin posibilidad de «superación» de esas escisiones en una situación de inmediatez y armonía generalizadas. No obstante, persiste el problema de que «el mundo de la vida cotidiana controle el sistema», por expresarlo como Habermas; y ese problema me parece ampliamente más complejo de lo que parece insinuar Lyotard en su observación que acabo de citar. No se trata de la accesibilidad generalizada de las informaciones, antes bien, se trata tanto de la relación e interpenetración entre procesos técnicos, sistémicos y económicos, por un lado, y procesos políticos por otro, como de la organización y autoorganización de los procesos políticos como tales.

Hoy, al universalismo democrático de la sociedad burguesa hemos de plantearle la objeción de que la democracia sigue siendo irreal en tanto no impregne los poros de la vida social; a Marx y al anarquismo, la de que eso no puede significar una situación de armonía e inmediatez generalizadas; y al conjunto del racionalismo, que no hay que esperar ni soluciones ni legitimaciones últimas. Pero esto no significa que tengamos que despedirnos *ni* del universalismo democrático y su sujeto autónomo, *ni* del proyecto de Marx de una sociedad autónoma, *ni* de la razón. Más bien significa que habrá que pensar de nuevo de otra forma el universalismo político-moral de la Ilustración, la idea de la autodeterminación individual y colectiva, y la razón y la historia. Es en el intento de hacer *eso* donde yo vería un genuino impulso «postmoderno» hacia la autosuperación de la razón.

He aludido antes a la gran significación de la reflexión de Wittgenstein sobre el lenguaje para una «salvación» filosófica de la razón y del sujeto. Se podría decir que la salvación se encuentra en radicalizar un escepticismo que, así radicalizado, se convierte en triaca contra la destrucción escéptica de la razón y del sujeto: en cierta medida, se trata de un regreso escéptico al common sense. Al destruir una razón ideal, el fundamentalismo de las fundamentaciones últimas y el utopismo de las soluciones definitivas, la reflexión de Wittgenstein «localiza» al mismo tiempo la razón en un tejido de juegos de lenguaje que se modifican por sí mismos sin principio ni fin, y sin ninguna seguridad definitiva, pero también sin límites fijos y sin «pasos» cerrados de una vez por todas. «Localizar» de esta manera la razón significa al mismo tiempo mostrar que no existe ningún límite «por principios» para la argumentación racional, y que las «capacidades» en el sentido kantiano no están «separadas entre sí por un abismo», como Lyotard le ha objetado a Habermas[92]. Habermas había dicho: «La experiencia estética no sólo renueva... la interpretación de las necesidades, a cuya luz vemos el mundo; al mismo tiempo interviene también en las interpretaciones cognitivas y en las expectativas normativas, y modifica la manera en que todos esos elementos remiten unos a otros»[93]. Lo que Habermas afirma aquí es que experiencias estéticas, interpretaciones cognitivas y expectativas

[92] «Beantwortung der Frage: Was ist Postmodern?», id. p. 142.

[93] J. Habermas, «Die Moderne —ein unvollendetes Projekt», Premio Th. W. Adorno 1980 de la ciudad de Frankfurt am Main (Hrsg. Dezernat Kultur und Freizeit der Stadt Frankfurt am Main), Frankfurt 1981, p. 23.

normativas no son *independientes*; y esto significa también, como es natural, que los discursos estéticos, práctico-morales y «factuales» no están separados mutuamente por un abismo, sino ensamblados de múltiples maneras —aun cuando validez estética, moral, o veritativa representen diferentes categorías de validez que no pueden reducirse a *una* sola categoría de validez[94]. De lo que aquí se trata (de lo único de lo que se puede tratar) no es de una «reconciliación entre juegos de lenguaje», sino de una «tolerancia recíproca» de los discursos: de la superación de *una* razón en un juego conjunto de racionalidades plurales[95].

VIII. Coda

La dialéctica de modernidad y postmodernidad estaría aún por escribir. Pero sobre todo, estaría aún por poner en práctica. «La época», escribe Castoriadis, «exige una transformación de la sociedad. Sin embargo, no puede haber tal transformación sin una autosuperación de la razón»[96]. Entendida correctamente, la postmodernidad sería un proyecto. Pero el postmodernismo, en la medida en que sea realmente algo más que una mera moda, una expresión de regresión o una nueva ideología, también se puede entender ante todo como un movimiento de búsqueda, como un intento de constatar indicios de cambio y hacer resaltar con más nitidez los contornos de ese proyecto.

[94] Comp. A. Wellmer, «Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos Ästhetische Rettung der Modernität», en este vol.

[95] Comp. Martin Seel, «Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der Ästhetischen Rationalität» (tesis), Konstanza 1984.

[96] Cornelius Castoriadis, «Durchs Labyrinth. Seele, Vernunft, Gesellschaft», Frankfurt 1981, p. 192.

Arte y producción industrial: de la dialéctica entre modernidad y postmodernidad

I

La belleza, para Kant finalidad sin fin, estuvo en un principio entretejida en el sistema de finalidades sociales, sin ser de pleno derecho un fenómeno por sí misma. Lo bello estaba ligado igualmente a las funciones de lo sacro —y era por ello utilizable para fines religiosos— o de lo profano —y por ello un elemento de la producción artesanal—. En palabras de Octavio Paz, lo bello se subordinaba a la utilidad, o bien a la eficacia mágica[1]. El auge del arte autónomo es a la vez el del modo de producción industrial: ambos han de agradecer su existencia a un proceso de modernización cultural que condujo —según el concepto de Max Weber— a «desencantar»[2] el mundo, al auge de la burguesía, y a que prevaleciera el modo de producción capitalista. Al desligarse el arte de los sistemas de finalidades religiosas, del culto, se torna autónomo; simultáneamente, los contenidos religiosos despojados de su poder se trasladan a la obra de arte como «aura» —en expresión de Benjamin—. «La religión del arte», dice Octavio Paz, «surgió de los escombros del cristianismo»[3]. A la inversa, la utilidad se emancipó de la belleza con la progresiva «racionalización» de la producción

[1] Octavio Paz, «Belleza y utilidad», en *Ensayos*, 2. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1980, p. 383.

[2] «Entzauberung»: he preferido «desencanto» y «desencantar» a «desencantamiento» porque aquellos términos, además de la acción de romper un hechizo, incluyen también sus efectos sobre los así liberados, en este caso, por el proceso de modernización cultural [N. del T.].

[3] O. Paz, ob. cit., p. 384.

industrial. La demasía estética, que infundía un alma en los productos artesanales, aparece como cosa obsoleta en las condiciones de la producción industrial, tal y como si el acabado industrial de los objetos de uso obligara a todo exceso estético a degenerar en gesto falso o ilusionismo decorativo. Es una experiencia de este tipo la que subyace a los postulados funcionalistas tal como fueron defendidos hacia comienzos del siglo, no sólo por los representantes del Werkbund, sino principalmente por el más capacitado de sus críticos, Adolf Loos. De seguir el credo funcionalista, los productos industriales sólo podrían calificarse de «bellos» en la medida en que estuvieran construídos de forma adecuada a su finalidad y conforme a su material. Mientras la función estética se desliga así de toda finalidad externa en las artes autónomas, en los productos industriales parece amalgamarse con la adecuación a un fin. En el campo de las artes autónomas, apartar a la belleza de toda finalidad externa tuvo por efecto que las obras de arte arrastraran a su seno el aura inherente al culto, propia de los símbolos religiosos, y que se convirtieran en sistemas de significación que, girando en torno a sí mismos, sólo apuntaban más allá de forma inmanente, en virtud de su propia complexión. La reducción de lo bello a lo adecuado a un fin, por contra, tuvo como efecto que los objetos de elaboración industrial rechazaran cualquier sentido y se tornaran un mero medio, un signo de su función. En esta perspectiva, como lo presenta Octavio Paz, los productos de la cultura artesanal aparecen como algo intermedio, como una mediación: tales productos tienen un peso, una vida y un significado propios, más allá de su utilidad inmediata; propiedades esas que los hacían capaces de tornarse núcleos de cristalización de un espacio y un tiempo concretos, de la estructura, cargada de sentido y a la vez *sensorial*, de un lugar habitable. En palabras de Octavio Paz: «La belleza del diseño industrial es arte conceptual: si expresa algo, es la justeza de una fórmula. Es el signo de una función. Su racionalidad viene dada por una disyuntiva: utilizable o no utilizable. En este último caso, hay que tirarla a la basura. El objeto artesanal no nos cautiva sólo por su utilidad. Vive en complicidad con nuestros sentidos... El gusto que nos causan los objetos artesanales se debe a una transgresión por partida doble, la del culto a la utilidad y la de la religión del arte»[4].

Paz habla de una «transgresión» cuando, según lo dicho hasta ahora, habría que hablar más bien de transgresión en dirección

[4] Ibid., pp. 389 y 393.

inversa; es el mismo modo artesanal de producción el que, con la separación de arte e industria, fue «transgredido» y sobrepasado. Tampoco puede cambiar en nada esta constatación el que Paz remita a la reciente resurrección de formas de producción artesanal en *el interior* de las sociedades industriales —como quien dice, en la mismísima hornacina del capitalismo—. No obstante, esa fórmula de una doble transgresión del culto a la utilidad y de la religión de la belleza encierra algo más que un simple conjurar lo pasado. En el producto del trabajo artesanal se hace notar un problema no resuelto por la sociedad industrial: a saber, que en una gran medida la conversión del arte en arte autónomo ha venido acompañada, por obra de la producción industrial, de una creciente tosquedad estética en el vivir cotidiano. Contra esa tosquedad creciente en el mundo de la vida diaria iban dirigidos los esfuerzos del Werkbund. La fórmula de la doble transgresión del culto a la utilidad y de la religión de la belleza describe con suma precisión el programa que los fundadores del Werkbund esperaban realizar alguna vez, y sin duda sometidos a las condiciones de una forma *industrial* de producción.

II

Al fundarse en 1907, el Deutsche Werkbund trataba en cierta medida de colocarse en punta del desarrollo industrial[5]. Sus representantes más destacados creían que a largo plazo se podía llevar al modernismo estético y al tecnológico a una cierta convergencia. Esperaban que los ámbitos del arte y la industria, separados desde el fin de la forma artesanal de producción, se reconciliarían, y que las funciones de artista, técnico y comerciante —antaño ligadas en la persona del artesano— podrían volver a anudarse en una unidad armónica, con un grado superior de diferenciación. El resultado sería el desencadenamiento y desarrollo de una cultura estético-moral genuinamente moderna.

[5] Respecto a la historia del Werkbund, comp. Joan Campbell, «Der deutsche Werkbund: 1907-1934», Klett-Cotta, Stuttgart 1981; Kurt Junghans, «Der deutsche Werkbund. Sein erstes Jahrzhent», Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft, Berlín/DDR 1982; Lucius Burckhardt, «Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz», Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1978. Una buena recopilación de documentos de la historia del Werkbund es el catálogo de la exposición sobre el Werkbund celebrada en el Staatliches Museum für angewandte Kunst de Munich en 1975 (editado por Wend Fischer), «Zwischen Kunst und Industrie: Der deutsche Werkbund», Die neue Sammlung, Munich 1975.

Si se quiere hablar de una ilusión central, subyacente a buena parte del programa original del Werkbund, ésta sería la de que el interés en humanizar el mundo del trabajo, en extender los mercados capitalistas, y en desarrollar una nueva actitud respecto a la forma y al material, podrían en último término discurrir a la par o incluso llegar a converger[6]. Los grandes logros del Werkbund hasta fines de los años veinte alcanzan ya efectivamente el umbral de la renovación cultural anticipada por sus fundadores, en concreto donde se trata de habérselas adecuadamente con nuevos materiales y procedimientos de construcción en problemas hasta cierto punto unívocos —y esto significa bien delimitados—; ejemplo de lo cual serían esos edificios para fábricas de Behren y Gropius, indicativos del camino a seguir, la Weißenhofsiedlung de Stuttgart, o el diseño de formas modernas para objetos de uso cotidiano. Por el contrario, no sólo ambas guerras mundiales sino la misma dinámica del desarrollo industrial han hecho evidente entretanto que la renovación cultural soñada por los artistas, arquitectos y políticos sociales del Werkbund no seguía de ninguna manera la misma línea que la lógica de ese desarrollo; a diferencia de lo que ocurría con una parte importante de la vanguardia cultural de principios de siglo, e incluso de los años veinte, «modernización técnica» se ha vuelto para la actual vanguardia cultural sinónimo, en muchos aspectos, de destrucción del entorno y de la tradición: en la medida en que el proceso de modernización comienza a abordar las capas más profundas de las formas de vida heredadas —en la ciudad como en el campo—, en la medida en que amenaza los equilibrios ecológicos y con ello la base natural de la vida humana, se han hecho visibles también para la generalidad las secuelas destructivas del progreso industrial. Hoy se está más cerca de una alianza entre arte y ecología que entre arte e industria.

La historia del Werkbund está profundamente vinculada a los impulsos funcionalistas y constructivistas de la arquitectura moderna y del moderno diseño industrial. Al mismo tiempo, el Werkbund se puede entender en buena parte como instancia de oposición a la marcha hacia esa barbarie inherente a una producción masiva abandonada, en el capitalismo, a sí misma: ambos motivos se complementan, pero también se encuentran en una relación tensa. Ya en fecha muy temprana, algunos representantes «modernistas» del Werkbund reconocían que los postulados funcionalistas no

[6] Dejo a un lado el tono chauvinista que no ha faltado en la fase inicial del Deutsche Werkbund. Cfr. op. cit. más arriba.

bastaban para hacer triunfar una renovación estético-moral de la cultura frente a la tenacidad del proceso de modernización capitalista. Tal es lo que significa la fórmula utilizada por Muthesius y otros de «lo espiritual» de la forma, lo único que llegaría a hacer posible alguna «belleza» en el mundo de la producción industrial, frente a la mera adecuación a la finalidad y al material. Con «lo espiritual» de la forma se quería designar también el papel a desempeñar por el artista en la actuación conjunta de arte e industria. Claro que ya en 1908, poco después de la fundación del Werkbund, Adolf Loos había objetado a esa distribución de papeles entre arte e industria, con acritud polémica, que «revolver el arte con los objetos de uso» significaría «el mayor envilecimiento que se le podría hacer sufrir». Si se piensa en la historia del industrial design, retrospectivamente tal objeción no parece en modo alguno injustificada; por otra parte, si se piensa en los problemas sociales reales que dieron el impulso inicial para la fundación del Werkbund y que una y otra vez le mantuvieron con vida, se ve que tampoco las palabras de Loos, con ser de un funcionalismo consecuente, contenían clave alguna para su solución. Pero entonces ¿cuáles eran los límites objetivos del funcionalismo, a los que esa fórmula de «lo espiritual de la forma» simplemente apuntaba?

Quisiera utilizar aquí el concepto de funcionalismo en un sentido amplio, de modo que englobara lo mismo la exigencia de adecuación al material y la visibilidad del esquema constructivo que el postulado de que «form follows function». En un primer momento, el funcionalismo tuvo indudablemente un sentido crítico para con la ideología: frente al kitsch industrial, frente al eclecticismo e historicismo de la arquitectura del cambio de siglo, los postulados funcionalistas significaban algo así como una purificación estético-moral, comparable a la crítica del lenguaje de Karl Kraus o del primer Wittgenstein. Así como el primer Wittgenstein exigía que «De lo que Se no puede hablar, es mejor que Se calle»[7], también podrían resumirse los postulados funcionalistas en la exigencia de que «Aquello que no tiene ningún significado (ninguna función),

[7] «Wovon man nicht sprechen kann...». Se trata de la proposición final del «Tractatus», cuya traducción habitual no me parece hacer justicia al hecho de que, gramaticalmente, la frase alemana sí tiene un sujeto: la impersonalidad del «Se» que, al menos para los aquí mencionados Kraus y Wittgenstein, corresponde a toda clase de lenguajes «de nadie», a la objetividad fabricada por la ciencia o la prensa. Pero, obviamente, que «Se» no pueda hablar de algo no significa que sea imposible: sino más bien que «Nadie» no puede. Cuestión que quizás no sea del todo ajena a la que el presente texto discute [N. del T.].

tampoco debe aparecer (como si lo tuviera)» Y tal y como la ascesis lingüística condujo al primer Wittgenstein a una extrema densidad en la cualidad estética de su prosa, de las mejores obras de la arquitectura moderna también se podría afirmar que la claridad del lenguaje funcionalista condujo en ellas a una extrema densidad estética, que procede de la lograda fusión de esquema constructivo, finalidad y expresión. Pero así como ya en el positivismo lógico, comparado con la filosofía del primer Wittgenstein, el impulso hacia una purificación de la lengua se modificó hasta convertirse en hipostasis de la racionalidad característica de las ciencias de la Naturaleza y de la técnica, en el funcionalismo vulgar la crítica del ornamento se tornó hipostasis de lo más característico del desarrollo tecnológico. Esto significó entre otras cosas una extrema reducción en la comprensión de los mismos sistemas funcionales básicos: luz, aire, necesidades higiénicas, exigencias del tráfico... nadie puede discutir la importancia de tales necesidades, en especial mientras estaban masivamente insatisfechas; pero tampoco se puede decir de ninguna manera que den una idea de lo que una vez constituyó el sistema funcional de la cultura urbana europea, o de lo que podría ser una ciudad moderna que hubiera dado primacía al potencial humano de la técnica sobre su potencial destructivo. Por analogía con la crítica de Marx al materialismo mecanicista, se podría hablar de un «funcionalismo mecanicista», al que se podría oponer otro «histórico», esto es, un funcionalismo que reflejara la historia y la salvaguardara en sí mismo[8].

Se encuentran rasgos de un funcionalismo mecánico, de una simplificación tecnocrática, en los mayores arquitectos de la modernidad, incluso en los proyectos utópicos de Le Corbusier. Pero precisamente Le Corbusier representa en sus mejores construcciones la *otra* cara de la arquitectura moderna, su potencial estético. Incluso las «alegrías humanas» de Le Corbusier —air, son, lumière— no permiten que se las entienda adecuadamente como necesidades fisiológicas en el sentido del funcionalismo vulgar. Parecen más bien alegrías como las que quizás extrajeran antaño, de un paisaje aún mítico, las construcciones de los antiguos griegos. En este gran arquitecto que, como dice Posener, «pilló a Europa por la espalda»[9],

[8] Adolf Loos, «Kulturentartung», en «Sämtliche Schriften I», Verlag Herold, Viena/Munich 1962, p. 274.

[9] Julius Posener, «Le Corbusier», en «Aufsätze und Vorträge 1931-1980», Verlag Fridr. Vieweg *Sohn, Braunschweig/Wiesbaden 1981,* p. 188.

entran en contacto lo más radicalmente moderno y lo arcaico; y no parece el aspecto más secundario de la arquitectura así liberada el que pueda liberar, como ensamblaje logrado de utopía y origen, impulsos y experiencias que quedaron sepultados en el curso de ese proceso de desencanto del mundo. Los mejores edificios de Le Corbusier parecen objetos elocuentes —y en ello sobrepasan a cualquier funcionalismo vulgar—; y es como si en ellos los materiales muertos abrieran los ojos —lo cual muestra las posibilidades del constructivismo.

Por contra el funcionalismo, tal como ha llegado a ser operativo históricamente, está aquejado de simplificaciones formales y mecánicas que le permitieron congeniar con el espíritu tecnocrático de los tiempos. En particular, aquejado de una falta de toda reflexión adecuada sobre los sistemas de funciones y de finalidades *a partir de los cuales* habría que construir y producir. Sólo así fue posible que un funcionalismo vulgar pudiera entrar sin ruptura alguna al servicio de un proceso de modernización que obedecía, sobre todo, a una serie de intereses por rentabilizar el capital, así como a imperativos de planificación burocrática. Sólo en los años sesenta, cuando las últimas —o penúltimas— fachadas ornamentales de la era guillermina amenazaban venirse abajo, víctimas de la ola de modernización de la Alemania de posguerra, se difundió la conciencia de que esas fachadas guillerminas con todas sus volutas, exorcizadas como el diablo por los funcionalistas, guardaban más urbanidad y humanidad de la cultura urbana europea que todos los yermos funcionalistas de los barrios modernizados. Cierto, es posible que las ubérrimas fachadas eclécticas de los años ochenta y noventa del siglo pasado ocultaran una arquitectura deficiente y desproporcionada, como recalcaba W. J. Siedler en 1964 en «Die gemordete Stadt»[10]; pero, al retirar las fachadas ornamentales, no sólo se hacía visible en toda su desnudez lo deficiente de la arquitectura que se encontraba debajo, sino también la dialéctica propia del movimiento funcionalista. Pues un funcionalismo que toma sin crítica alguna definiciones dadas de antemano de las funciones fundamentales y de sus prioridades no puede, al final, sino suscribir y ratificar la desertización de las ciudades en nombre de la rentabilización de los capitales, los planes de tráfico y los imperativos administrativos. Si las fachadas ornamentales del cambio de siglo mentían y eran ideología, con todo, aún albergaban algún recuerdo de formas de

[10] W. J. Siedler, E. Niggemeyer, G. Angre, «*Die gemordete Stadt*», Herbig, Berlín/Munich/Viena 1964, p. 13.

vida urbana y la promesa de su prosecución, en tanto que la mera destrucción de una superestructura convertida en ornamento sólo saca a la luz del día lo irremediablemente desconsolador de lo que le subyace como «base», y al mismo tiempo, amenaza extinguir los últimos vestigios de recuerdo, los únicos que podrían inflamar impulsos de cambio. La modernización funcionalista de las ciudades de la Alemania del Oeste en la posguerra ostenta todos los rasgos de una automutilación; como si tuviera que contribuir a acelerar la metamorfosis del ser humano en una criatura meramente funcional y sin historia. Esta tendencia a alejarse de la ciudad —en el sentido heredado— hacia la carencia de historia de los modernos asentamientos de nómadas alcanza su pleno cumplimiento en las soleadas y ajardinadas ciudades dormitorio de posguerra, adecuadas para familias y para el tráfico. Obviamente, nadie puede discutir los gigantescos progresos en cuanto a comodidad general que *también* ha traído consigo la modernización de las ciudades; en esa medida hay que guardarse muy bien de todo romanticismo de corrala[11]. Pero lo que en buena medida se perdió con esa modernización fue la ciudad como espacio público, como entrevero de una multiplicidad de funciones y formas de comunicación o, en palabras de Jane Jacob, la ciudad en su sentido de «complejidad organizada»[12]; en pocas palabras, esa ciudad que en la historia europea pudo llegar a ser el lugar de la libertad ciudadana así como un centro de fuerzas culturales.

III

En una conferencia pronunciada ante el Werkbund en 1965, Theodor W. Adorno defendió una vez más el impulso funcionalista y constructivista de la arquitectura moderna frente a sus realizaciones como funcionalismo vulgar. «La arquitectura», dijo allí, «puede tener un rango tanto más elevado cuanto más íntimamente concilie entre sí dos polos extremos, construcción formal y función»[13].

[11] «Mietskasernen», lit. «cuarteles de alquiler, grandes bloques de apartamentos de alquiler característicos del Berlín de fines de siglo (XIX). En W.Benjamin («El Berlín demónico») se puede encontrar una bonita descripción de los mismos [N. del T.].

[12] Jean Jacobs, «The Death and Life of Great American Cities», Random House, Nueva York 1961, cap. 22.

[13] Theodor W. Adorno, «Funktionalismus heute», en Gesammelte Schriften 10, I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1977, p. 389.

Adorno piensa en un entretejerse de materiales, formas y finalidades, y además de tal modo que fuera imposible absolutizar cualquiera de esos elementos como el definitivo, como el «fenómeno originario». Tampoco los materiales ni las formas son algo que venga dado sin historia alguna; en ellos ha cristalizado la historia, son un «banco de memoria» del espíritu. «La fantasía artística despierta lo que hay acumulado en ellos al percibir el problema. Sus pasos, siempre mínimos, van respondiendo a la pregunta sin palabras que formas y materiales le dirigen en su lenguaje mudo de cosas. Y a ello contribuyen a escote cada uno de esos diversos elementos, incluyendo finalidad y ley formal inmanente»[14]. Sólo ese conjunto de interrelaciones y mediaciones entre materiales, formas y fines le dispensa al impulso funcionalista su derecho y su razón más profundos, incluyendo lo que en el funcionalismo apunta más allá de las meras relaciones de adecuación a un fin. «El sentimiento de un espacio», dice, «crece entrelazado con los fines del mismo; dondequiera que ese sentimiento haya demostrado en arquitectura ser algo que va más allá de la mera adecuación a un fin, ha resultado ser también inmanente a tales finalidades. Alcanzar una síntesis así es un buen criterio para calificar de grande a una arquitectura. Cuya pregunta es: ¿cómo puede determinada finalidad tornarse espacio, en qué formas y en qué material?; todos los elementos se remiten unos a otros. Según esto, la fantasía arquitectónica sería la capacidad de articular el espacio mediante una serie de finalidades, de permitir que se tornen espacio; de alzar formas tendentes a fines»[15]. Adorno trata de acertar a decir en el lenguaje del funcionalismo algo que va más allá de los meros sistemas funcionales, en el sentido habitual del término: Adorno trata de descifrar lo que hay de expresivo, de significativo, de lenguaje, en las formas arquitectónicas —por tanto, lo que Muthesius y Le Corbusier habían cifrado como «espíritu»— en cuanto *inmanente* a los mismos postulados de funcionalidad y adecuación al material. De ahí que para Adorno la arquitectura sería verdaderamente funcional en virtud de una articulación de espacios concretos en la que los hombres fueran capaces de encontrar de nuevo, objetivada al máximo, su subjetividad, y que al mismo tiempo les permitiera a sus impulsos subjetivos

[14] op.cit., p. 387.

[15] op. cit., p. 388. Respecto a lo que sigue, comp. la conferencia de Jürgen Habermas sobre «Moderne und postmoderne Architektur» (en «Die andere Tradition», Katalog zur Ausstellung Nr.3 en la serie «Erkundungen», Calwey Verlag, Munich 1981), que sólo he podido ver después de acabado el presente texto. Son patentes y nada casuales los puntos de contacto.

brotar y desarrollarse en una estructura espacial cargada de sentido. Espacios habitables y vivibles, por tanto, objetivaciones espaciales de relaciones comunicativas y de potencialidades de sentido.

En la interpretación de Adorno, así como en el terreno de la práctica en las construcciones de Le Corbusier, es algo inmanente al funcionalismo apuntar más allá de sí mismo a esa dimensión estética de la arquitectura como lenguaje; una dimensión hacia la cual han sido los representantes de la llamada arquitectura postmoderna los primeros en volver a llamar la atención con suficiente énfasis, oponiéndose a la mera estética de la forma o de la función. Entre ellos, especialmente Charles Jencks[16] ha celebrado ese redescubrimiento del lenguaje de la arquitectura como el verdadero descubrimiento de la arquitectura postmoderna. Desde luego, la metáfora de «lo lingüístico» de la arquitectura le sirve a Jencks como clave para criticar al funcionalismo y al constructivismo. Como los postmodernos, a diferencia de Adorno, ven en el funcionalismo antes que nada lo que históricamente ha sido de él, o sea, el funcionalismo vulgar del international style, ese redescubrimiento del lenguaje de la arquitectura se sitúa para ellos bajo el signo de un alejamiento del «racionalismo» de la modernidad.

De hecho, si se adopta como perspectiva ese carácter de lenguaje, gran parte de lo construido en la era de la arquitectura moderna aparece extremadamente pobre, como un mero signo de procedimientos técnicos. Jencks critica la «univalencia», la unidimensionalidad, la ahistoricidad y el racionalismo de los sistemas de signos de la moderna arquitectura; a los que opone la polivalencia, la complejidad semiótica, la contextualidad, y el pluralismo y eclecticismo estéticos de la arquitectura postmoderna. La rehabilitación del eclecticismo se funda en Jencks en una sencilla reflexión: la homogeneidad de estilo de una arquitectura que encarne unas «significaciones» sólo puede darse en sociedades en las que se dé un sistema de significaciones vinculante con carácter general, o sea, en sociedades tradicionales. Como en las sociedades industriales ya no existe un sistema así, hoy día la arquitectura sólo puede crear ad hoc, con conciencia de distancia histórica o rompiendo irónicamente con los potenciales semánticos del pasado de los que al mismo tiempo brota; mientras que por otro lado, sin embargo, tiene a su libre disposición ese potencial semántico en toda su extensión, desde el presente hasta las formas más exóticas y arcaicas de expresión.

[16] Charles Jencks, «Die sprache der postmodernen Architektur». Deutsche Verlagsanstalt, Stutgart 1978.

Desde luego, si esto fuera todo, el programa de la arquitectura postmoderna conllevaría una confesión de impotencia, la de no poder llevar ya a la arquitectura a un lenguaje propio: entonces, de la necesidad que supondría la propia carencia de lenguaje se haría virtud de un juego frívolo o arbitrario con formas de lenguaje del pasado. Y a mi parecer, esto es de hecho una de las caras, la realmente postmoderna, de la arquitectura postmoderna. Por contra la otra, la productiva, apunta más bien a una *superación* inmanente de la arquitectura moderna, en el sentido de liberarla de las simplificaciones y restricciones de un racionalismo tecnocrático. El aspecto que más interesante me resulta de las reflexiones de Jencks se encuentra en donde establece una interrelación entre el desarrollo de esa dimensión de la arquitectura como lenguaje, por una parte, y formas de planificación urbana nuevas y participativas, por otra. Ahí se hace claro lo que en Adorno sólo se apuntaba, a saber, que la metáfora de la arquitectura como lenguaje remite al carácter realmente lingüístico de aquéllos a quienes afecta. A diferencia de lo que sucede en la composición musical, que Adorno tiene a la vista como modelo, en arquitectura el entretejerse de materiales, formas y finalidades tiene que engarzarse además con una comunicación real que aclare esas finalidades, si es que «significado» y «expresión» no han de convertirse en algo arbitrario y caprichoso: los edificios no son obras de arte que se basten a sí mismas. Por eso encuentro las reflexiones de Jencks tan valiosas como ayuda para aclarar el concepto de una arquitectura que no se cimente sobre relaciones funcionales ni se pierda en gestos de autocracia estética. Concepto que sería el de una arquitectura ligada a contextos de «racionalidad comunicativa» —según expresión de Habermas[17]—, más allá de la mera racionalidad técnica, económica y burocrática, pero también del mero capricho del gesto estético. Las formas participativas de planificación y «reparación» urbana serían *un* aspecto de tal arquitectura; otro sería lo que los holandeses han llamado «espacio polivalente», es decir, la concepción de un espacio abierto a la interpretación y variación individual de patrones colectivos —o lo que es igual, espacios individualmente *interpretables* (Hertzberger)—. En este contexto, Van Eyck ha acuñado la bonita expresión «claridad laberíntica»[18]. El concepto de

[17] Jürgen Habermas, «Theorie des kommunikativen Handelns», vol. 1 y 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1981.

[18] K. Frampton, «Modern architecture», Oxford University Press, Nueva York 1980, p. 293.

laberinto quiere aludir a todo aquello que, desde la perspectiva de una planificación tecnocrática, parece disfuncional, imprevisible, no planeado y superfluo; y simultáneamente, a los rodeos y equívocos y a la complejidad de estructuras y relaciones que podrían establecerse a partir de la experiencia y actividad no reglamentadas de una *multiplicidad* de sujetos; desde *cuyas* perspectivas puede parecer claro y visible lo que a ojos de observadores poseídos de los ideales tecnocráticos se presenta como embrollo y confusión. Y de nuevo se ofrece aquí un paralelo con la filosofía del lenguaje: la crítica de Wittgenstein al «prejuicio de la pureza cristalina» en la filosofía del lenguaje se corresponde con la crítica de la arquitectura postmoderna a los ideales de claridad geométrica y univocidad funcional; la exigencia de Wittgenstein de que debería «ir girando el ángulo de visión de la observación, pero en torno a nuestras propias necesidades, tomadas como vértice»[19] es la exigencia de considerar las estructuras del lenguaje cotidiano desde la posición de sus *usuarios*: entonces pudiera ser que apareciera claro y ordenado lo que a una semántica constructiva se le presenta embrollado y confuso. El concepto de «claridad laberíntica», entendido así, se puede poner en conexión con el de «racionalidad comunicativa»; ambos, comparados con las imágenes de la racionalidad de una conciencia tecnocrática, se deben a un «giro» de la observación del que han de considerarse como vértice las necesidades de sujetos históricos, concretos.

En el concepto de racionalidad comunicativa, desde luego, se piensa a la vez en ambas cosas, comunicación *y* racionalidad. El concepto alude no sólo a las complejas estructuras de la comunicación cotidiana, sino igualmente al núcleo normativo de una conciencia emancipada: conlleva la idea de una «sociedad abierta» en el sentido de la modernidad, es decir, de una democracia post-tradicional, entendida de forma universalista. De ahí que el concepto de racionalidad comunicativa indique unas condiciones en las cuales no puedan darse ya *legítimamente* sistemas de significación generales —en el sentido de Jencks—, a no ser sobre el meta-nivel de los valores fundamentales universales; frente a la falsa uniformidad de unos sistemas de signos empobrecidos por vía de la técnica, no podemos ofrecer ya ningún sistema de significaciones objetivamente vinculantes —salvo al precio de una violenta restricción de la comunicación—, sino únicamente un *pluralismo* de valores, signifi-

[19] Ludwig Wittgenstein, «Schriften», vol.1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1963, p. 342.

cados y formas de vida resultantes de liberar potenciales comunicativos. En ese pluralismo hay que incluir también la licitud de recurrir, de diferentes maneras según el caso, a tradiciones y potenciales semánticos del pasado. Esto es lo que Jencks tiene en mente cuando, frente al eclecticismo del XIX[20], habla de la posibilidad de un eclecticismo de nueva planta, más auténtico, en la arquitectura de la postmodernidad. En lo que está pensando es en una utilización productiva de los nuevos grados de libertad que la conciencia moderna ha ganado en relación con la tradición; es en la posibilidad de hacer saltar chispas de los petrificados escritos del pasado, y de modificar sus signos disponiéndolos en nuevas configuraciones hasta lograr su legibilidad. Si se quiere llamar a esto eclecticismo, sería eclecticismo en la *actualización*, una energía selectiva a la hora de hacer despertar a la vida vestigios del pasado; pero no el eclecticismo de un juego con formas estilísticas, sin ningún carácter vinculante, un juego que, incapaz para el presente, buscaría en vano un asidero en el pasado. Con lo cual, esa idea de Jencks de un eclecticismo «auténtico» debe entenderse también relacionada con su exigencia de modificar «todo el sistema productivo de la arquitectura»[21], una exigencia que apunta a la reconquista del valor de uso de la arquitectura por los sujetos a quienes atañe.

El hecho de que la arquitectura postmoderna rechace un modernismo formulado unilateralmente en términos tecnocráticos, como es evidente, no tiene porqué entenderse *necesariamente* como un rechazo de lo moderno, de la tradición de la Ilustración; también puede entenderse en el sentido de una crítica inmanente a una modernidad sucumbida a sus propios conceptos: el redescubrimiento de esa dimensión de la arquitectura como lenguaje, el contextualismo, los modelos de planificación participativa, el recalcar la «trama» urbana en lugar de los edificios monumentales sin contexto, incluso el eclecticismo y el historicismo, con tal de entenderlos como redescubrimiento de la dimensión social e histórica de la arquitectura, y de la tradición cultural en tanto que reserva de potencial semántico, en pocas palabras, mucho de lo que distingue a la llamada arquitectura postmoderna de la utopía tecnocrática de la modernidad clásica, se puede ver entonces como un progreso de la conciencia arquitectónica y un correctivo *interno* de la tradición moderna. Frente a lo cual, no obstante, es cierto que eclecticismo e historicismo encierran también como significado

[20] Jencks, op. cit., p. 128.
[21] op.cit., p. 14.

potencial el de un *rechazo* de los rasgos constitutivos de lo moderno: la ilustración, el universalismo y la racionalidad. En esa misma medida, la arquitectura postmoderna participa de una ambigüedad que resulta característica de muchas corrientes a las que hoy se llama postmodernas, ya se trate de movimientos sociales alternativos o de teorías «postmodernas» de la ciencia y del arte —desde el anarquismo epistemológico de Paul Feyerabend al postestructuralismo francés—. Es la ambigüedad de movimientos y de impulsos políticos y teóricos que, por una parte, frente a una modernidad pervertida tecnocráticamente, apuntan a la defensa de estructuras comunicativas, potenciales semánticos, equilibrios ecológicos o posibilidades de una autoexteriorización no reglamentada de los sujetos, es decir, a la defensa de condiciones sin cuyo mantenimiento la modernidad tendría que enterrar bajo sus pies sus propias potencialidades de humanidad; y que, por otra parte, junto con el rechazo de la modernidad tecnocrática también suelen proclamar su distanciamiento de lo moderno. En donde sucede esto último, la crítica al racionalismo tecnocrático se convierte en irracionalismo, el contextualismo en particularismo, el culto a lo autóctono en mera moda —o lo que es peor, en regresión—, y el redescubrimiento de la función simbólica de la arquitectura en gesto autoritario o ideológico. Jencks, eso me parece indudable, pertenece en último término a ese grupo de defensores de una arquitectura y una planificación urbana postmodernas que son, en el sentido que aquí se le da a esa palabra, radicalmente modernos; el más claro indicador al respecto es su insistencia en la interrelación entre democracia y formas de vida urbanas. En cierto sentido, Jencks construye su crítica «postmoderna» de la arquitectura moderna desde la perspectiva de una planificación urbana entendida democráticamente. En esa medida, su crítica de la arquitectura moderna resulta ser —en contra de sus propósitos— no una crítica de la Ilustración, sino parte de una «Crítica de la razón instrumental».

IV

El ejemplo de los movimientos arquitectónicos no permite inferir ninguna clave directamente aplicable a las posibilidades de una nueva mediación entre arte y producción industrial en otros ámbitos. Individualidad y «carácter de lenguaje» son posibilidades peculiares de las figuras arquitectónicas; en relación con las artes figurativas, la arquitectura es abierta. Los productos masivos

industriales prescinden, junto con la individualidad, de una condición importante para que algo tenga carácter de lenguaje: no tienen que individualizar necesariamente la finalidad a la que dan cuerpo, y así, establecen la posibilidad de limitar esa *expresión* que resulta de la interrelación y mediación de materiales, formas constructivas y finalidades. Montones de veces, los productos industriales sólo son signos en cuanto signos de una función, como dice Octavio Paz; quizás también como símbolos de status, de progreso técnico, o como símbolos proyectivos de un mundo imaginario infantil. Lo que queremos decir es: los productos masivos industriales, cuando no se los carga desde fuera ornamental o simbólicamente, no expresan en virtud de su propia complexión ninguna relación entre significaciones; *dan cuerpo* a una relación entre *funciones*, pero no las expresan.

Desde luego, no por eso los productos industriales tendrían que ser necesariamente inexpresivos. La expresión es un fenómeno de interferencia, como decía Adorno[22], e inseparable de la belleza. Y los productos industriales podrían perfectamente ser hermosos: a saber, cuando un esquema de construcción plenamente acabado, con unas finalidades inteligentes, se hiciera además *visible*. La diferencia entre un esquema constructivo visible e invisible es desde cierto punto de vista más importante aún que la diferencia entre casas y máquinas: el hecho de que hoy las construcciones en hierro del XIX a menudo nos parezcan hermosas no es mera nostalgia, no es sólo una transfiguración romántica de los vestigios supervivientes de una era industrial ya pasada, convertidos en «ruinas», sino también una consecuencia de la *visibilidad* de su esquema de construcción; también en el caso de las locomotoras de vapor y hasta de las bicicletas el elemento expresivo depende de la visibilidad de su construcción. Cuando lo acabado de la construcción junto con unas finalidades inteligibles, digamos una correspondencia lograda con el espacio gestual y motor de movimiento del cuerpo, se resuelve en expresión, las cosas alcanzan una importancia propia, y en cuanto funcionalmente bellas, al mismo tiempo son más que un mero medio, un fragmento de finalidad *sin* fin. Ciertamente, esa forma de belleza está en trance de desaparición en la era de la tecnología electrónica; cuyos productos no dicen nada o son monstruosos, sólo visibles ya como superficies pulidas que ocultan algo imposible de captar sensorialmente, al igual que los objetos

[22] Theodor W. Adorno, «Ästethische Theorie». «Gesammelte Schriften» vol.7, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1970, p. 174.

cotidianos ocultan los procesos de su núcleo atómico. Hoy, son sobre todo esos objetos de uso que aún resultan cercanos al cuerpo humano, a los ojos y a las manos —herramientas, muebles, lámparas— los que pueden aún ser hermosos por bien construidos. Pero incluso esa belleza de construcción plenamente acabada es distinta de la belleza «elocuente» de edificios perfectamente acabados; y tanto más cuanto mayor sea la precisión técnica —y esto significa la generalidad— de la descripción que se pueda hacer de los objetos de uso. En esa medida, Loos sigue teniendo razón.

Las enseñanzas que se pueden sacar del ejemplo de la arquitectura se encuentran en otro terreno. Atañen a los sistemas de finalidades y a las formas de vida que toman cuerpo en los productos industriales. Los productos de la industria convergen en configuraciones, en redes de funciones que *determinan* los cursos vitales y laborales, *reproducen* jerarquías sociales o formas de comunicación, o *encarnan* prioridades sociales. Tales configuraciones son comparables a las figuras arquitectónicas en que amplían o restringen las manifestaciones de la vida, estimulan o embotan la sensibilidad, bloquean o provocan la actividad de uno mismo; forman los límites, aberturas, pasadizos, utensilios o también los muros carcelarios del mundo de la vida humana en su conjunto. Hilvanándolo al hilo del concepto de «tools for conviviality» de Ivan Illich, se podría distinguir entre una tecnología orientada hacia la actividad y las necesidades humanas, hacia una racionalidad comunicativa, y otra aplicada a la rentabilización del capital, el control burocrático o la manipulación política. *Esa* diferencia, y no la que separa el kitsch industrial del diseño funcional, es la que señala hoy la frontera entre cultura estético-moral por un lado y barbarie por el otro.

A diferencia de los comienzos del siglo XX, cuando se fundó el Werkbund, aquí se apunta un desplazamiento en los niveles más hondos del problema, aunque no de naturaleza objetiva, sí en la conciencia social del mismo. Un desplazamiento que se expresa en el retroceso de los problemas que yo llamaría «de estética de producción» en beneficio de los de una «estética de uso». Tras los impulsos funcionalistas y constructivistas del diseño moderno y de la moderna arquitectura se encontraba en cierta medida la convicción de que había que encontrar soluciones estéticamente armónicas, técnicamente inobjetables y adecuadas al material para problemas *dados de antemano*: tal es el problema de la forma contemporánea. Aun entendiendo ese planteamiento en el sentido de Adorno de un entretejerse de materiales, finalidades y formas de construcción,

sigue planteándose la cuestión —de cuya vigencia Adorno habría sido el último en dudar— de aclarar adecuadamente las finalidades mismas. En esa interrelación y mediación entre materiales, formas y fines, sin duda, éstos se pueden concretar y materializar, pero propiamente hablando, no aclarar; por otro lado, en los objetos de uso la interdependencia de belleza y adecuación a un fin sólo puede cumplirse en la realidad cuando los fines mismos sean razonables, y lo sean también para los sujetos concernidos. Cuando se obvia ese proceso de aclaración de los fines y de los sistemas de finalidades que los sustentan, un mundo de objetos de uso no puede ser «bello» ni siquiera en el sentido funcionalista del término. Creo que éste es uno de los fundamentos de que haya tanto de la moderna arquitectura que, incluso allí donde según unos criterios inmanentes parece bien lograda, se aproxime a la estéril belleza de un «formalismo decorativo» (A. Schwab)[23] y se torne «kitsch reluciente»[24] como lo llamaba Bloch, o «muerte pulida» que «se aplica como el brillo de la mañana»[25]. «Entre el peluche y la silla de acero, dice Bloch, entre las oficinas de correos en estilo renacimiento y la huevera, ya no hay un tercero que haga vibrar la fantasía»[26]. Pero ese tercero sólo podría venir de un cambio en la «hechura de la vida», esto es, de una aclaración y modificación de los sistemas de fines *de los cuales* y *para los cuales* se produce. Por tanto, yo hablaría de estética de uso allí en donde de lo que se trate sea de la cualidad estética del mundo vital en cuanto dependiente de la inteligibilidad de los sistemas de fines encarnados en los objetos de uso. Mi tesis es que hoy los problemas de la «forma contemporánea» son ante todo los de una estética del uso de ese tipo, para cuya elaboración es seguro que el modelo de una actuación conjunta de arte e industria ya no ofrece ninguna idea suficientemente satisfactoria.

Está claro que esa idea de que la dinámica del progreso industrial se dejaría domesticar y humanizar por las débiles fuerzas de una ilustración estética ha tenido siempre una parte de ingenui-

[23] Alexander Schwab, «Zur Abteilung Städtebau und Landesplanung», en «Die Form», Heft 3, 1930, cit. por F. Schwarz y F. Gloor, «"Die Form". Stimme des deutschen Werkbundes 1925 - 1934», Bertelsmann Verlag, Gütersloh 1969, p. 157.

[24] Ernst Bloch, «Das Prinzip Hoffnung», Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1959, p. 860.

[25] op. cit., p. 862.

[26] op.cit., p. 860; también A. M. Vogt, «Entwurf zu einer Architekturgeschichte 1940 - 1980», en Vogt, Jehle y Reichlin, «Architektur 1940 - 1980», Propyläen Verlag, Berlín 1980, p. 12.

dad, incluso cuando incluía el deseo de ilustrar a un amplio público en la estética de los materiales y de la producción. Pero sólo desde digamos mediados de los sesenta se ha abierto paso en las conciencias de forma generalizada el hecho de que en el mundo de los productos industriales han cuajado, han tomado cuerpo y se han independizado unos sistemas de fines que, muy a menudo, resulta casi imposible relacionar de manera inteligible con aquello que los sujetos que viven en ese mundo pudieran reconocer como el sistema de fines de *sus* vidas. Donde los problemas relacionados con la forma de los objetos de uso tengan hoy un interés más allá de lo meramente privado o efímero, donde no se trate sólo de cuestiones acerca de un nuevo «estilo» o una nueva moda, es la cuestión de los fines y los sistemas de fines la que se abre paso en la conciencia pública. Esto vale para cuestiones de planificación, renovación y mantenimiento urbanos lo mismo que para cuestiones de regulación de vertidos, protección del paisaje, construcción de hospitales, calles o centrales nucleares, o en fin, para cuestiones relativas a una tecnología alternativa. En todos esos ámbitos de problemas, las cuestiones de diseño han adquirido, junto a su componente técnico y estético, otro imposible de pasar por alto, de carácter social, político o ecológico. En la vieja fórmula del Werkbund, la que hablaba de una escisión del artesano tradicional en las funciones separadas del técnico, el comerciante y el artista, faltan no sólo el trabajador y el capitalista, sino también el componente *social* del diseño (Burckhardt)[27]; o para ser precisos, el papel a desempeñar por el artesano como representante de una forma colectiva de vida que él articulaba en sus productos. Pero cuando las formas de vida colectiva se las lleva la corriente, cuando se han vuelto problemáticas y se ven amenazadas en su misma sustancia, remitidas a que un proceso democrático las ponga en claro, se hace *visible* que la cuestión de los fines y los sistemas funcionales llega a afectar en su mismo interior a los problemas estéticos del diseño.

Esto significa, y ni mucho menos como algo accesorio, un nuevo desafío a la fantasía estética. Al igual que los materiales y las formas, los fines tampoco son desde luego un «fenómeno primordial» e irreducible, en palabras de Adorno; lo que se quiere decir es que cuando no se trata de fines que se puedan describir técnicamente con precisión, y tal sucede con la arquitectura, es la misma

[27] Lucius Burckhardt, «Design ist unsichtbar», en «Design ist unsichtbar», Löcker Verlag, Viena 1981.

articulación de los fines la que se ve remitida a su vez a las posibilidades, concrecciones y verbalizaciones que vayan surgiendo de los materiales y las construcciones formales. En la relación tradicional entre arquitecto y promotor, es el primero quien da forma precisa y articula las finalidades. Correspondientemente, hoy la fantasía estética y constructiva del artista creador podría intervenir en un proceso comunicativo de aclaración de los fines, intervenir experimentando y articulando, como ya se ha demostrado en diversos ejemplos en la construcción urbana. Sin esta contribución de la fantasía estética a la *aclaración* de los fines —y no sólo a su *realización*—, las relaciones entre los seres humanos podrían ver recortada una dimensión decisiva de su carácter lingüístico, e incluso sus mismos fines podrían quedar definitivamente silenciados.

La doble transgresión del culto a la utilidad y de la religión del arte que Octavio Paz constataba en la producción artesanal no se puede realizar en el seno de la producción industrial mediante una reaproximación directa de arte e industria, el espejismo de los fundadores del Werkbund. Pero sí sería concebible que la producción industrial volviera a asociarse con procesos de asignación de fines en que éstos se aclararan mediante alguna clase de comunicación, y que el arte y la fantasía estética pudieran venir arropados en el seno del mismo proceso comunicativo de aclaración de fines comunes. Quizás entonces podrían arte e industria converger como componentes de una cultura industrial gracias a la mediación de un tercero, a saber, en el contexto de una práctica democrática ilustrada.

Adorno, abogado de lo no idéntico. Una introducción

Ustedes esperan de mí una introducción a la filosofía de Theodor W. Adorno. Una introducción así se enfrenta a dificultades casi insuperables. El propio Adorno recalcó siempre que la filosofía, si es que ha de merecer ese nombre, no se deja resumir ni reducir a unas cuantas tesis por su misma naturaleza. Ustedes mismos pueden verificar la opinión de Adorno sin ningún esfuerzo: hojeen alguna Historia de la Filosofía o algún Lexicon filosófico; a poco autocríticos que sean, comprobarán ustedes que tras leer la presentación resumida de un filósofo, o incluso algunas tesis filosóficas, siguen siendo igual de juiciosos que antes. La razón estriba en que resultados o tesis —o sea, lo que se puede reseñar— no tienen en Filosofía más valor que el del movimiento del pensamiento que haya cristalizado en ellos; pero ese movimiento del pensamiento no admite ser comunicado, en el sentido habitual del término, ni que alguien se lo lleve a casa como una información, sino que antes bien sólo permite que uno lo haga suyo llevándolo a cabo de nuevo en sí mismo. Igual de pretenciosa habría que juzgar la palabra «introducción» cuando se trata de una introducción *filosófica*; no de una introducción en el sentido de transmisión de conocimientos elementales (pues éstos carecerían de todo valor filosófico), sino de una introducción al *pensar* de un autor filosófico. Pero una introducción de tal género, en contraste con la que transmita conocimientos elementales, es una de las tareas más arduas que se le pueda plantear a un filósofo. Una dificultad que se duplica en el caso de Adorno porque Adorno sacó conclusiones radicales, y que atañen también a la forma de su propio filosofar, de la idea de que la Filosofía no admite reseña ni referencia alguna[1]. No sin semejanzas

[1] «Referieren» es cultismo de origen latino, y se utiliza para «reseñar» o «resumir» un libro, presentar una «relación» de cuentas o una «relación» en el sentido

con sus contemporáneos Heidegger y Wittgenstein, Adorno era de la opinión de que en muchos y extensos terrenos la gran filosofía de la tradición europea se había orientado hacia un ideal equivocado: el ideal de un conocimiento sistemático, a construir sobre fundamentos firmes, y asegurado metódicamente. Por descontado, esa tesis del carácter irreferible de la Filosofía rige también para la gran Filosofía del pasado; pero ésta, con todo, siempre volvió a orientarse hacia el ideal de un progreso metódicamente asegurado en el conocimiento —hasta llegar a Husserl, el positivismo lógico y el constructivismo de la escuela de Erlangen—. Se podría decir que una orientación como ésa alberga el deseo oculto o patente de los filósofos de conducir de una vez a la Filosofía fuera de las disputas de opinión entre escuelas, y alzarla al rango de auténtica ciencia. Si una tal ciencia filosófica fuera posible, habría también un conocimiento filosófico asegurado y referible; habría manuales de Filosofía como los hay de Física o Biología, y los escritos de Platón, de Kant o de Adorno se leerían en todo caso por interés histórico; del mismo modo que el historiador de la ciencia, pero no así el físico, lee hoy los escritos de Newton. Adorno no fue el primero en reconocer que no es posible una ciencia filosófica en este sentido; o que, si se realizara en serio, significaría el fin de la Filosofía. No es por tanto esa idea la que hace inconfundible a la filosofía de Adorno, sino la manera en que la formuló, la fundamentó, y sacó consecuencias de ella. Y como ya he dicho, la forma de su filosofar no es precisamente lo menos afectado por esas consecuencias. Los textos de Adorno son extraordinariamente densos, pero en otro sentido que los de Kant, Heidegger o Wittgenstein, pongamos por caso. Los textos filosóficos capitales de Kant son ciertamente de difícil comprensión, y a menudo oscuros; pero tienen una arquitectura muy clara: si se conoce el plano de la construcción, en cierta medida se sabe en cualquier momento donde se está, y dónde se encuentran unas partes del edificio respecto a otras. Heidegger, al menos el tardío, es difícil de entender porque vuelve filosóficamente

clásico ante una persona o institución, o en general, para «referir» o «relatar». La traducción se complica por las múltiples connotaciones que tienen en castellano los dos derivados del mismo verbo latino, «referencia» —también en su sentido de «informe sobre un aspirante» y en el sentido lógico y lingüístico—, o «relación» —situación que se da entre dos cosas unidas por alguna circunstancia, según reza el diccionario, pero también «relato» o «lista» de nombres. En este contexto, cualquiera de esas connotaciones tiene algún sentido aplicada a la filosofía. Por lo general he utilizado «referir», pero habría que leerlo manteniendo a la vez en mente los significados de «relatar» y «resumir» [N. del T.].

extrañas, hasta lo irreconocible, palabras de la lengua cotidiana; con lo cual quedan sin vigencia las reglas familiares de sintaxis y semántica que nos conducen de una frase a otra en los demás casos, incluídos textos filosóficos. Y en fin, los textos del último Wittgenstein son densos de una manera en absoluto llamativa: hay que haberlos leído ya a fondo varias veces para advertir que, tras sus observaciones aparentemente deslabazadas, se oculta una extraordinaria energía de pensamiento. Frente a todo ello, los textos de Adorno son densos a la manera de complejos fragmentos musicales escuchados en todos y cada uno de sus matices —«pensar con las orejas» era uno de sus lemas—; son composiciones textuales concentradas, a las que subyace la idea de que los pensamientos tienen justamente el mismo valor que la forma lingüística en que se exterioricen. Idea a la que a su vez subyace la profunda desconfianza de Adorno hacia las formas de comunicación lingüística tanto cotidianas como científicas. Esa desconfianza, o más bien la crítica del lenguaje tal como él la formuló, es en cierto sentido el núcleo de la filosofía de Adorno. Por esa razón, cuando antes señalaba las dificultades de resumir a Adorno no era por mera coquetería; antes bien, ello nos conduce directamente al centro de su filosofía: la crítica del «pensamiento identificador», del «lenguaje significativo», del concepto general. Ustedes me dirán: aun así, resulta paradójico que un filósofo desconfíe del pensar en conceptos generales, pues ¿de qué otro modo íbamos a filosofar, sino con la ayuda de tales conceptos? Mas adelante verán que esa objección tan inmediata señala en realidad el problema filosófico central en que trabajó sin descanso el pensamiento de Adorno. Lo que se corresponde con el hecho de que en la «Negative Dialektik», su obra filosófica capital, postulara de la Filosofía que «lleva en sí el afán de ir mediante el concepto más allá del concepto»[2]. Y entonces quizás comprendan ustedes mejor la dificultad de que hablaba antes: pues ¿cómo iba una reseña introductoria a hacer justicia, en palabras comprensibles, a una filosofía que intenta decir algo que se sustrae a toda presentación conceptual?

Abriré la cuestión apartándome para empezar de la dificultad. Aunque desde luego trataré de acercarme al centro de la filosofía de Adorno, su crítica del pensamiento identificador, dando algunos rodeos. Y de todos ellos, el que más provechoso me parece es el que pasa por la «Dialektik der Aufklärung», el libro que Adorno

[2] Th. W. Adorno, «Negative Dialektik», Ges. Schriften, vol. 6, Frankfurt 1973, p. 27.

escribió con su amigo Marx Horkheimer en los años de la guerra, entre 1942 y 1944, en el exilio norteamericano. Ese libro contiene una especie de historia —o quizás debiera decirse metahistoria— del pensamiento: relata la historia del esplendor y miseria de la Ilustración. El libro es el documento fundacional de la que más tarde sería conocida como Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, cuyos representantes más importantes en Alemania fueron Horkheimer y Adorno tras su regreso del exilio norteamericano. Para comprender ese libro y la historia que relata es importante comprender la situación histórica en que surgió. Junto a Leo Löwenthal, Herbert Marcuse, Erich Fromm y otros, Adorno y Horkheimer pertenecían a un círculo de intelectuales judíos, agrupados en torno al Institut für Sozialforschung de Frankfurt, que fueron expulsados de Alemania por los nazis. Horkheimer había llegado a ser director del Instituto en 1930; consiguió también salvarlo de la intervención nazi y ponerlo de nuevo en pie en Nueva York. *En los primeros años treinta, su época de pujanza en* Frankfurt, el programa del Instituto era desarrollar una teoría social interdisciplinar de orientación marxista. Horkheimer y sus amigos no eran marxistas ortodoxos, pero su orientación coincidía con la de la crítica de Marx a la Economía política, y tenían puestas sus esperanzas en una revolución proletaria, aunque no se hacían ninguna ilusión acerca de la revolución bolchevique. El derrumbamiento del movimiento obrero alemán y la experiencia del terror fascista y estalinista les forzaron a intentar una reorientación teórica cuyo documento más importante ha llegado a ser la «Dialektik der Aufklärung». Con categorías marxistas, ya no se podía entender el fascismo ni el estalinismo en lo que tenían de herencias de la ilustración burguesa; para comprender la brusca transformación de la ilustración burguesa y socialista en terror puro y nudo, había que hablar de un elemento de terror, escondido en el movimiento histórico de la Ilustración misma, en el que se anunciara la posibilidad de semejante vuelco. En tanto que la orientación teórica del Instituto de Frankfurt puede entenderse todavía como prosecución directa de una tradición, la que lleva desde Hegel y Marx a los comienzos del marxismo «occidental» en el joven Lukács, la «Dialektik der Aufklärung» representa la tentativa de integrar en una teoría de la Ilustración de orientación marxista la crítica de la civilización realizada por conservadores antiilustrados, hasta entonces despreciada por los marxistas como expresión de decadencia burguesa, y de la que precisamente en tiempos de la República de Weimar se habían producido abundantes

rebrotes. Se podría también presentar la situación diciendo que Adorno y Horkheimer, como ya hiciera el joven Hegel, trataban de poner de nuevo al servicio de una teoría social crítica, o lo que es igual, de una ilustración radicalizada, una tradición de crítica a la ilustración que cuenta con respetables raíces, desde el primer Hegel y el romanticismo alemán hasta Nietzsche, y que influye aun en el joven Marx. En este contexto, creo que el trasfondo filosófico y la biografía intelectual de Adorno fueron de decisiva importancia: es indudable que la «Dialektik der Aufklärung» significa en muchos aspectos una ruptura con la orientación teórica del Institut für Sozialforschung de Frankfurt, pero ninguna, en realidad, con los puntos filosóficos de partida del joven Adorno. En lo que a él concierne, más bien resulta asombrosa la continuidad de su pensamiento desde los primeros trabajos de Frankfurt sobre Filosofía y Sociología de la música hasta sus obras tardías, la «Negative Dialektik» y la «Ästhetische Theorie». En la época de su conferencia inaugural de 1931 en Frankfurt sobre «La actualidad de la Filosofía», es decir, con 28 años, Adorno aparece ya como un filósofo consumado, en el sentido de que ya se habían constituído todos los motivos decisivos de su pensamiento, como si dijéramos sus constelaciones fundamentales. Toda su posterior producción, asombrosamente rica, es el desarrollo de esas constelaciones. Este extraordinario caso de temprana madurez filosófica es tanto más notable por cuanto Adorno, simultáneamente a su formación filosófica, llevaba a cabo también la musical; tras doctorarse en Frankfurt, estudió varios años en Viena con Alban Berg, al tiempo que colaboraba en la revista «Anbruch», de la que más tarde fue redactor. Filosofía y Sociología de la música siguieron siendo para Adorno áreas centrales de trabajo hasta el fin de su vida; sólo a partir de él existe una filosofía de la música, en particular de la moderna, digna de tomarse en serio. Aunque no hubiera escrito nada más que su «Philosophie der neuen Musik» y sus pequeños textos de filosofía y sociología de la música, su rango filosófico seguiría siendo extraordinario. O cabría decir, con Habermas, su rango como «intelectual filosofante»; pues eso es lo que era Adorno en consciente oposición a la filosofía académica, de la que una vez dijera con malicia que el lema de sus representantes «ordenados» era «sum ergo cogito». La observación procede de los «Minima Moralia», una recopilación de aforismos escritos igualmente durante su exilio norteamericano que quizás sea, entre todas las obras de Adorno, la que más se aproxima a su idea de lo que es la Filosofía. Esas «Reflexiones desde la vida averiada», como reza el

subtítulo de los «Minima Moralia», contienen a manera de escritura en espejo la doctrina de Adorno sobre el correcto vivir; a la vez, en ellas aparece irónicamente invertida la idea de obra filosófica capital: los «Minima Moralia» son la «Anti-Summa» de Adorno.

Pero volvamos a la «Dialektik der Aufklärung». Cuya primera frase reza así: «La ilustración, en su sentido más amplio de pensamiento progresista, ha perseguido desde siempre el objetivo de quitar el miedo a los hombres y ponerlos en el lugar de señores que les corresponde. Pero una Tierra esclarecida completamente por sus luces resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad»[3]. La «Dialektik der Aufklärung» es el intento de entender esa desproporción entre objetivos y secuelas de la ilustración. Para Adorno y Horkheimer, dos intelectuales marxistas, esto había de ser necesariamente sinónimo de modificar el esquema de la historia de la civilización esbozado por Marx y Engels, de forma que se tornara comprensible porqué la sociedad burguesa hace surgir de sí misma no la sociedad sin clases, sino una forma civilizada de barbarie. Ya Marx y Engels habían visto en el tránsito de la sociedad arcaica al estado de clase —a la sociedad organizada estatalmente— no sólo el comienzo de la civilización, sino al mismo tiempo también una catástrofe, a saber, el comienzo de la explotación organizada del hombre por el hombre. Marx y Engels ya presentan el proceso de la civilización como diálectico, en el sentido de ser un proceso de autoconstitución del género humano, de objetivación y conformación de las «fuerzas genéricas» [Wesenskräfte] del ser humano, y al mismo tiempo, de creciente degradación del hombre, de dominio y explotación crecientes del hombre por el hombre. Pero al mismo tiempo Marx y Engels también habían visto en la constelación histórica producida por el capitalismo moderno la posibilidad de una sociedad emancipada, libre de amos, en trance de surgir. Por contra, Adorno y Horkheimer tratan de señalar que no hay una salida «natural» de la dialéctica histórica entre progreso y represión, porque el lugar desde el que se observa esa dialéctica es la subjetividad humana; por obra de una dialéctica embrujada, en el mismo proceso de convertirse en sujeto está ya preparado el desmantelamiento del ser humano. Por eso en un momento de la historia en que el nivel de las fuerzas productivas haría posible libertad y abundancia para todos no existen los sujetos emancipados que pudieran hacer suya la riqueza social.

[3] M. Horkheimer y Th. W. Adorno, «Dialektik der Aufklärung», Amsterdam (Edition «Emigrant» Lichtenstein) 1955, p. 13.

Para Adorno y Horkheimer, la dialéctica de la ilustración es la dialéctica de la historia racional. Pero la historia de la razón es dialéctica porque la razón, desde sus orígenes en la prehistoria de la civilización, está infectada de dominio y voluntad de autoconservación. Adorno y Horkheimer aclaran esa unión de razón y dominio mirando a Marx con los ojos de Kant y Nietzsche, es decir, desde el punto de vista de una crítica del conocimiento, y al mismo tiempo, a Kant con los ojos de Marx y Freud, esto es, tratando de leerlo en clave materialista. La mejor manera de aclarar esa lectura de Marx en clave de crítica del conocimiento es recurrir al análisis de la forma de racionalidad de las modernas sociedades industriales que llevan a cabo Adorno y Horkheimer. Una forma de racionalidad a la que caracterizan, como ya sucedía en Max Weber y en el joven Lukács, por la confluencia de racionalidad *formal* y racionalidad *instrumental*. La racionalidad formal se exterioriza en el impulso a producir sistemas, unitarios y sin contradicciones, de acción, explicación y conocimiento. Según Adorno y Horkheimer, esa fuerza de la razón capaz de instaurar unidad y consistencia, a la que se refiere el concepto de racionalidad formal, surge de las condiciones básicas de todo pensamiento conceptual: en la medida en que el pensamiento, el uso del lenguaje, están vinculados a la ley de no contradicción —considerada casi como núcleo de racionalidad necesariamente operante en todas las culturas en cuanto formas de interacción simbólica mediada—, ya se instala en todas las realizaciones cognoscitivas y modos de operar de los hombres, desde su mismo comienzo, esa presión que los fuerza a establecer consistencia y orden sistemático en el saber y en el hacer. La razón, encadenada a la ley de no contradicción, ya está encarada desde siempre hacia la racionalización formal y la sistematización del saber y del hacer. «Pensar, en el sentido de la ilustración, es producir orden científico y unitario, y deducir conocimientos factuales a partir de principios, ya se interpreten éstos como axiomas arbitrariamente establecidos, ideas innatas, o abstracciones de grado superior... Las leyes lógicas instauran las relaciones más generales en el seno del orden, y lo definen. La unidad se halla en la unanimidad. El principio de contradicción es el sistema in nuce... La razón nada aporta sino la idea de unidad sistemática, el elemento formal de un sólido sistema conceptual»[4]. La difícil tesis de Adorno y Horkheimer es entonces que racionalidad formal, en último término, significa lo mismo que racionalidad

[4] id. p. 100.

instrumental, esto es, una racionalidad «cosificadora» que apunta al control y manipulación de procesos sociales y naturales. Ya Lukács, en conexión con los análisis de Max Weber, había caracterizado a la racionalidad de la sociedad capitalista por la confluencia en ella de racionalidad formal e instrumental; pero él explicaba esa confluencia a partir de la estructura del intercambio mercantil, es decir, como manifestación del fetiche mercancía. Adorno y Horkheimer tratan de aplicar el análisis a un nivel más hondo. Sin duda, también ven en esa racionalidad de intercambio de la sociedad capitalista el centro dinámico del proceso moderno de racionalización, lo mismo en la administración que en el derecho y en la economía; pero esa concordancia con Lukács sirve más que nada para confundir: para Adorno y Horkheimer, la racionalidad de intercambio de la sociedad capitalista sólo es el caso extremo de esa unión de racionalidad formal e instrumental cuyo rastro siguen ellos por el contrario hasta la prehistoria de la razón y del pensamiento conceptual.

Quisiera aclarar en primer lugar de forma indirecta esa tesis central de Adorno y Horkheimer acerca de la unión de racionalidad formal e instrumental en el pensamiento conceptual. Para ello la conectaré con una proposición en la que Adorno y Horkheimer, con un giro sorprendente, engarzan la crítica kantiana de la razón pura como un eslabón más en la historia de la instrumentalización de la razón. Esa proposición reza así: «Es el dominio de la Naturaleza quien traza el círculo en cuyo interior desterró al pensamiento la "Crítica de la Razón pura"»[5]. Quisiera aclarar la ironía de esta frase en dos pasos. Primer paso: en la "Crítica de la Razón pura", Kant hace de la forma científica de conocimiento de la Naturaleza el patrón de cuanto pueda ser llamado conocimiento: la realidad entendida como resumen y quintaesencia de los posibles objetos de experiencia, tal como queda constituída después de Kant mediante las formas de intuición espacio y tiempo y las categorías del entendimiento (en particular substancia y causa), es una realidad de fenómenos vinculados entre sí conforme a ley, causalmente; y esto significa entender «la realidad» como objeto de un conocimiento científico-natural posible. El filósofo americano Wilfrid Sellars ha vuelto a formular lo que eso significa, esta vez en el seno del sistema de referencias de la moderna teoría analítica de la ciencia, cuando dice: «...in the dimension of describing and explaining the world, science is the measure of all things, of what

[5] id. p. 38.

is that it is, and of what is not that it is not»[6]. Es decir, más o menos: «En lo que atañe a la constatación y explicación de estados de cosas empíricos, la ciencia (esto es, la ciencia de la naturaleza) es la medida de todas las cosas: de lo que es en cuanto es, y de lo que no es, en cuanto no es». Lo que no se acomode a los patrones de descripción y explicación de las ciencias de la naturaleza no puede ser llamado «real». Es fácil ver cuán estrechamente depende esa forma de cientifismo, por una parte, de la ilustración como desencanto del mundo[7], y por otra, de la hegemonía en las ciencias sociales y en la psicología de formas de pensar empiristas, positivistas o conductistas. También Descartes, a su modo, representa un cientifismo de ese tipo: en él, como en Kant, aquello de la realidad humana y social que no se eleve a concepto científico natural se desinfla y se contrae en un punto sin mundo, el del «Yo pienso»; un «fantasma en la máquina», como lo llamó el filósofo inglés Gilbert Ryle, que fue eliminado luego de la imagen científica del hombre por los empiristas consecuentes, como ficción de la que se puede prescindir. Si ahora, como hacen Adorno y Horkheimer con buenas razones, entendemos la hegemonía de las formas científico-naturales de pensamiento en relación con el cambio de estructuras y de relaciones sociales en la modernidad, se hace claro que el desarrollo de la filosofía moderna desde Descartes a Sellars refleja (y legitima) un cambio histórico de relaciones sociales en la modernidad: «Con la conversión del espíritu en objeto especial, las mismas relaciones de los seres humanos quedan embrujadas, incluso las de cada individuo consigo mismo. Este se desinfla y queda convertido en punto en el que se anudan las reacciones y funciones convencionales que conforme a lo objetivo se esperan de él. El animismo había animado las cosas, el industrialismo cosifica las almas»[8]. Aquí ya se hace clara la conexión interna entre lo que Lukács llamaba «reificación» y la difusión del modo de pensar de las ciencias de la naturaleza: al tornarse los seres humanos, junto a la Naturaleza viva y los procesos de la vida social, en objetos de descripciones y explicaciones al modo de las ciencias de la naturaleza (cuantificador, causal, funcional), se ven equiparados así, tanto en su autocomprensión como en sus relaciones sociales, a cosas, es decir a los objetos del físico. Y como el ideal más propio de la

[6] Wilfrid Sellars, «Empiricism and the Philosophy of Mind», en «Science, Percpetion and Reality», London 1963, p. 173.

[7] «Entzauberung», ver nota 1 cap. III.

[8] «Dialektik der Aufklärung», id. p. 41.

moderna ciencia de la naturaleza es la física matemática, se puede decir también parafraseando a Sellars que la física matemática es el patrón de lo que es real y lo que no. Precisamente en este sentido dicen así Adorno y Horkheimer: «La Naturaleza, lo mismo antes que después de la teoría cuántica, es lo que ha de ser captado matemáticamente; incluso lo que no encaje, irracionalidad e indecidibilidad, se acomoda mediante teoremas matemáticos»[9]. Segundo paso: lo siguiente que hay que aclarar es el carácter «instrumental» de la manera de pensar de las ciencias de la naturaleza. En el sentido de la física matemática, que objetiva la realidad convirtiéndola en una malla de relaciones funcionales (causales o estadísticas), nomológicas, captables en términos cuantitativos, y susceptibles de investigación experimental, «conocimiento» es por su misma *gramática lógica* conocimiento «instrumental», un conocimiento por tanto que resulta valioso técnicamente, y adecuado para calcular las consecuencias de un obrar cuya racionalidad se rige por el logro de un objetivo. Como reconoció con total acierto Bacon, un saber de este estilo significa poder, una ampliación del espacio controlable o manipulable técnicamente. Con lo cual queda establecida ya en la misma gramática lógica de las teorías de las ciencias naturales, es decir, en sus formas de pensar, describir y explicar, la dependencia mutua de ciencia natural y técnica, de conocimiento teórico y aplicación técnica del conocimiento a procesos objetivos. Ahora bien, en la medida en que las formas de pensar de esas ciencias son las que prevalecen al desarrollarse y extenderse la sociedad burguesa, una manera instrumental de entender el «conocimiento» y la «práctica» se difunde también por todos los ámbitos de la vida social —y no en último lugar en forma de esa «racionalización» de los sistemas de acción económicos y burocráticos descrita por Weber, así como por las ciencias económicas y la psicología relacionadas con ellos—. Con lo cual, al menos en los tiempos modernos, se convierte en «contenido» central del proceso de racionalización formal una objetivación de la realidad natural y social que se orienta hacia el control técnico y la manipulación. «La ilustración se comporta respecto a las cosas como el dictador respecto a los hombres. Los conoce en la medida en que pueda manipularlos. El hombre de ciencia conoce las cosas en la medida en que pueda hacerlas.»

Volvamos ahora a esa afirmación referente a Kant de la que partíamos: «El dominio de la Naturaleza traza el círculo en cuyo

[9] id. p. 37.

interior destierra al pensamiento la "Crítica de la Razón pura"». He tratado de mostrar en dos pasos lo que se quiere decir con esa frase: a) Ya en Kant, la realidad descriptible en términos físicos se convierte en patrón de todo aquello de lo que sea lícito afirmar que es real —esto es, cognoscible—; b) la manera en que la física objetiva la realidad se encuentra sometida a un apriori instrumental: saber es poder. De ahí que, para Adorno y Horkheimer, hay dos hechos inseparables: a) que la Naturaleza *muerta* se torna paradigma de realidad; lo que significa que también se capta la realidad social, espiritual y psíquica de los seres humanos según el patrón que ofrece ese paradigma: al reduccionismo de la moderna ciencia experimental corresponde la cosificación de la naturaleza espiritual o de la espiritualidad natural del hombre; b) que la racionalidad calculadora, cuantificadora, y el conocimiento técnicamente valioso se tornan la forma predominante de racionalidad y de pensamiento de la sociedad. Cuanto más se reduce la razón a funciones de «autoconservación», con tanta mayor fuerza se ha de equiparar necesariamente la naturaleza humana y la realidad social a la naturaleza inorgánica. La vida humana se convierte en proceso químico, el cuerpo humano en «un cuerpo»[10]; y bajo el signo de una razón totalmente convertida en razón instrumental, esta «transformación en lo muerto», resultado de la conversión de la naturaleza en «material y materia»[11], significa no sólo un prejuicio metodológico de determinados científicos, sino también una transformación real de la realidad social y humana: la sociedad se convierte en un sistema de funciones, los hombres en cosas manipulables. «Con ello», dicen Adorno y Horkheimer, «la ilustración retrocede hasta la mitología de la que nunca supo escapar»[12]. Una ilustración que avanza bajo el signo de la objetivación científica es «mitológica» para Adorno y Horkheimer porque el pensamiento científico, como ya hace el mitológico, trata cada presente como mero caso de lo eternamente idéntico: ya sea en tanto que repetición de procesos arquetípicos que vuelven a suceder una y otra vez, como en el mito, ya en tanto que acontecimiento determinado por legalidades generales, como en la ciencia. «Subsumir lo factual en las sagas de la prehistoria o en un formalismo matemático, remitir simbólicamente el presente al

[10] El alemán distingue entre «Leib» (cuerpo humano) y «Körper» (también químico, físico o de ejército) [N. del T.].

[11] Comp. id. p. 279.

[12] id. p. 40.

proceso mítico en el rito o a categorías abstractas en la ciencia, hace aparecer como algo predeterminado a lo nuevo, que así, en realidad, es lo viejo. Sin esperanza, ya no es la existencia sino el conocimiento quien se perpetúa, y hace suya en símbolos matemáticos o en imágenes la existencia como mero esquema»[13]. Los seres humanos, así podría parafrasearse esta cita, permanecen presos en una caverna construida por ellos lo mismo antes que después de la victoria sobre el mito; sólo por eso ya no les es dado sacudirse el ensalmo que hace de lo factual lo necesario y eternamente idéntico. Así como el mito era ya un fragmento de ilustración —de saber sistematizador y explicativo—, también la ilustración sigue siendo mítica. El progresivo desencanto del mundo por obra de la ilustración es al mismo tiempo su progresivo encantamiento.

Lo que Adorno y Horkheimer han tratado de comprender una y otra vez en nuevas facetas es precisamente cómo la ilustración entreteje encanto y desencanto del mundo. «Desencanto» fue la victoria sobre las interpretaciones animistas y antropomórficas de la Naturaleza, en nombre de una objetivación y dominio crecientes de la misma. Pero desencantar así la Naturaleza significaba al mismo tiempo equiparar la naturaleza viva y espiritual a la muerta: una mimesis de lo muerto. «La ratio que desplaza a la mimesis no es meramente su contrario. También ella es mimesis: la de lo muerto. El espíritu subjetivo, que acabó con toda animación de la Naturaleza, sólo ha llegado a dominar una naturaleza desanimada imitando su inmovilidad y acabando consigo mismo. La imitación entra así al servicio del dominio, al convertirse para el ser humano en puro antropomorfismo incluso el ser humano»[14].

Adorno y Horkheimer, en el mismo sentido del análisis de Lukács de la conciencia reificada, entienden esa «mimesis de lo muerto» como un proceso social real al que están sometidas lo mismo la conciencia y autocomprensión del ser humano que sus relaciones sociales. La racionalidad instrumental adopta la forma del sistema social, en el que la subjetividad humana se convierte en un elemento todavía perturbador, por el momento: «Cuanto más logrado el proceso de autoconservación mediante el sistema burgués de división del trabajo, más obliga a enajenarse a los individuos, que han de amoldarse al aparato técnico en cuerpo y alma»[15].

[13] id. p. 40 y ss.
[14] id. p. 73 y ss.
[15] id. p. 43.

Cuando en los sistemas burocráticos y tecnificados la subjetividad humana ya sólo conserva alguna importancia en cuanto fuente de perturbaciones, no se está lejos de la aniquilación masiva organizada, ni de esos planes estratégicos que contemplan la prosecución de una guerra atómica por medio de autómatas tras el fin de la vida humana. En buena parte, la «Dialektik der Aufklärung» es una fenomenología de ese proceso de cosificación que ha llegado a hacer posibles por primera vez tales perspectivas apocalípticas junto con las condiciones para un dominio totalitario. Adorno y Horkheimer descubren elementos de una forma de dominio totalitario en trance de surgir incluso en modificaciones nada llamativas y aparentemente progresistas en la historia de la sociedad burguesa. Así, anticipan algunos análisis de Foucault al relacionar la humanización del sistema penal en la sociedad burguesa con los sistemas totalitarios del siglo XX. En el sistema penal burgués ya no se ataca directamente al cuerpo, sino que se martiriza al alma lentamente hasta la muerte; cárcel y manicomio se vuelven indiscernibles. «Así como para Tocqueville las repúblicas burguesas, a diferencia de las monarquías, no tratan de dominar por la fuerza el cuerpo sino que van directamente al alma, también las penas que ese orden impone van dirigidas contra el alma. Sus mártires ya no mueren atados a la rueda días y noches, sino que se extinguen espiritualmente, como ejemplo invisible, en la tranquilidad de grandes edificios carcelarios a los que apenas el nombre distingue de manicomios»[16].

Baste lo expuesto acerca de la fenomenología de una racionalidad cosificadora tal como la describen Adorno y Horkheimer. Queda por responder la cuestión de qué tenga que ver la cosificación de la realidad con las condiciones del pensamiento conceptual. Sólo con esta pregunta comenzamos a acercarnos a la tesis central de la «Dialektik der Aufklärung», que Adorno desarrolló luego en sus obras tardías, sobre todo en la «Negative Dialektik» y la «Ästhetische Theorie». En lo que a la tesis concierne, propiamente procede de Nietzsche. En cuyas anotaciones póstumas dice así: «La lógica está vinculada a una condición: *dar por sentado que haya casos idénticos.* De hecho, para que se piense y se concluya lógicamente, primero *es necesario* fingir cumplida esa condición. Esto significa que la voluntad de verdad lógica sólo puede llegar a cumplirse tras haber aceptado un *falseamiento* por principios de todo acontecer...»[17]. La

[16] id. p. 271.

[17] Friedrich Nietzsche, «Werke» (ed. K. Schlechta) vol. 3, Darmstadt 1960, p. 476.

paradójica tesis de Nietzsche es que lo que llamamos verdad descansa sobre un falseamiento de la realidad: la misma pretensión de verdad del pensamiento discursivo es sólo una apariencia. «La lógica», prosigue Nietzsche, «no procede de la voluntad de verdad». Lo que nos parece una «voluntad de verdad» es en realidad voluntad de dominio de la realidad, voluntad de poder: «No se debe entender la *necesidad* de crear conceptos, géneros, formas, finalidades y leyes («un mundo de casos idénticos») como si con ello fuéramos a estar ya en situación de poder fijar el mundo *verdadero*; sino como necesidad de apañarnos un mundo en el que se vea posibilitada *nuestra existencia*: lo que creamos con ello es un mundo que nos resulte calculable, simplificado, comprensible, etc., a nosotros mismos»[18]. De forma totalmente parecida, Adorno hablará en la «Negative Dialektik» de los conceptos generales como herramientas para «armar» y «zanjar» algo, así como del carácter aparente del conocimiento conceptual: «La apariencia de identidad está radicada en el pensar mismo, se sigue de su pura forma. Pensar quiere decir identificar. El orden conceptual se cuela tan campante entre el pensamiento y lo que éste quiere llegar a captar»[19]. Pero ya lo que se decía en la «Dialektik der Aufklärung» sobre el carácter instrumental del concepto suena a repetición de Nietzsche: «Ciertamente la representación [Vorstellung] es sólo un instrumento. Pensando, los hombres se distancian de la Naturaleza para plantarla ante sí en forma tal que sea posible dominarla. Al igual que la cosa, que la herramienta material que se mantiene idéntica a través de situaciones diferentes y separa así el mundo —en tanto caótico, polifacético y dispar— de lo conocido, uno e idéntico, también el concepto es la herramienta ideal que se acomoda sobre el terreno a todas las cosas a las que uno puede echar mano»[20]. Sólo al retomar este pensamiento nietzscheano, que ancla en la naturaleza misma del pensamiento discursivo la unidad de razón formal e instrumental, llega la lectura que Adorno y Horkheimer hacen de Marx a dar ese giro radical que diferencia indiscutiblemente su crítica del conocimiento de todas las interpretaciones de Marx que la precedieron. Como Marx, ellos parten de que el desarrollo de las formas de conocimiento está encastrado en el proceso de sometimiento de la Naturaleza por obra del trabajo humano; pero, a diferencia de Marx, ellos ya no ven en ese sometimiento una

[18] id. p. 526,
[19] «Negative Dialektik», id. p. 18.
[20] «Dialektik der Aufklärung», id. p. 54.

prueba de la verdad del pensamiento objetivador, sino tan sólo una prueba de su carácter aparente y de su violencia. No obstante, al mismo tiempo se mantienen *contra* Nietzsche en una interpretación marxista de ese hallazgo: para ellos, lo *aparente* del pensamiento identificador señala el carácter *ideológico* de la racionalidad instrumental; pero el concepto de ideología, esto es, de apariencia socialmente necesaria, presupone el concepto de verdad. Adorno y Horkheimer mantienen, a la vez que las perspectivas utópicas de la teoría marxista, un concepto empático de la verdad, que sin embargo tiene que ser pensada por así decir extraterritorialmente respecto al mundo del pensamiento identificador, al sistema de enmascaramiento que es el de la racionalidad instrumental. Lo que en Nietzsche aparece como un juego travieso con la palabra «verdad», se torna algo mortalmente serio en la «Dialektik der Aufklärung»; de ahí también la exigencia de Adorno de que la Filosofía tendría que tratar de pensar lo impensable, expresar lo inefable, y por lo tanto, ir más allá del concepto a través del concepto. Al mismo tiempo, es de esta constelación de donde parte el pensamiento de Adorno en «Negative Dialektik».

Hasta aquí he estado aclarando la lectura crítica de Marx que llevan a cabo Adorno y Horkheimer; quisiera aclarar ahora su lectura materialista de Kant. El punto de partida es esa idea de lo correlativo de objeto y sujeto, de la síntesis del «pensar-algo» y de la unidad del «Yo-pienso». Para Adorno y Horkheimer, el sujeto trascendental de Kant es la sombra sin mundo que arrojan los seres humanos reales sobre una filosofía incapaz ya de pensarlos en carne y hueso como sujetos reales. Los sujetos reales son una parte de la Naturaleza surgida de la «escisión de la vida en el espíritu y su objeto»[21]. Adorno y Horkheimer entienden la unidad del «Yo pienso» a la manera freudiana: como formación de un Yo entendido como «instancia de previsión y supervisión reflexivas». La presión que el pensamiento ejerce para establecer consistencia presupone un yo consistente, esto es, unitario; pero al igual que el pensamiento conceptual se explica a partir de las funciones de autoconservación[22], la formación del Yo se interpreta también como una función de autoconservación: la formación de un Yo unitario tiene lugar al servicio de la conservación de aquello que constituye el substrato natural de ese sí mismo: *la vida* humana. Así, formulado paradójicamente, el sí mismo se convierte en una función de la *conservación-*

[21] id. p. 279.

[22] Ver nota 1, cap. I.

de-sí mismo. La formación de ese sí mismo al servicio de la autoconservación es desde luego un autosacrificio: el «sí mismo que persiste, idéntico» es un «sacrificio del sí mismo»[23] porque la unidad del sí mismo se paga necesariamente con la represión y reglamentación de la naturaleza interna: esto es, de todos aquellos impulsos, excitaciones y deseos que en un momento dado se lanzan en busca de satisfacción al instante presente, con la felicidad y el placer como meta. Si la sustancia viva de la vida humana está contenida en los anárquicos impulsos del cuerpo, la formación de un sí mismo unitario —que constituye la vertiente pulsional dinámica de la conversión en sujeto— significa un sacrificio de esa misma substancia viva. «En todo momento el dominio del ser humano sobre sí mismo, que funda su sí mismo, es, virtualmente, una aniquilación del sujeto al servicio del cual se lleva a cabo; pues la substancia reprimida, dominada y disipada por la autoconservación, no es otra cosa que lo viviente, en función de lo cual se definieron un día los logros de la autoconservación; no es otra cosa sino, precisamente, lo que debía conservarse»[24]. La historia de la civilización es la historia de la renuncia[25]: el Yo ha de agradecerse al «sacrificio del instante en aras del futuro»[26]. La presión que el pensamiento conceptual ejerce para establecer consistencia, surgida en su momento al servicio de la autoconservación, recae entonces sobre lo que constituye el sí mismo del propio pensamiento: el dominio de la naturaleza externa sólo es posible al precio de la represión de la naturaleza interna. Pero la naturaleza interna reprimida se precipita contra los rígidos límites del Yo: así se explica que la angustia a la pérdida de sí mismo, inseparable del tema de la autoconservación en cualquiera de sus variantes, y exteriorizada en el carácter civilizador del tabú impuesto a todas las formas de sensualidad anárquica, venga siempre asociada a la *fascinación* que ejerce la pérdida de sí mismo en la embriaguez, el éxtasis o el delirio. «La humanidad se las ha tenido que hacer pasar terriblemente mal a sí misma hasta que se creó el sí mismo, el carácter intencional idéntico del ser humano, y algo de aquello se repite aún en cada infancia. El Yo en cualquiera de sus etapas y niveles trae consigo inseparablemente el esfuerzo por mantenerlo unido, y en todo momento, la ciega resolución de mantenerlo vino

[23] id. p. 70.
[24] id. p. 71.
[25] id. id.
[26] id. p. 66.

unida con la fascinación de perderlo. La embriaguez narcótica que, a cambio de la euforia en que el sí mismo queda en suspenso, muerde con un sueño parejo al de la muerte, es una de las instituciones sociales más antiguas que media entre autoconservación y autoaniquilación, un intento del sí mismo de sobrevivir a sí mismo. La angustia de perder el sí mismo y dejar en suspenso los límites entre sí y otra vida, el horror ante la muerte y la destrucción, se hermanan con una promesa de felicidad por la que la civilización se ha visto amenazada en todo momento. Su camino fué el del trabajo y la obediencia, sobre el que constantemente lució el pleno cumplimiento de esa promesa como mera apariencia, como belleza reducida a la impotencia»[27].

La «escisión de la vida en el espíritu y su objeto» lleva a la formación del sí mismo unitario como un fragmento de naturaleza disciplinada, «espiritualizada». El espíritu brota de la autoescisión de la Naturaleza; pero no se *sabe* Naturaleza: surgido de las funciones de autoconservación de lo viviente, el espíritu por así decir se ha olvidado a sí mismo desde sus orígenes: la tendencia a la cosificación que le es inherente, y que culmina como veíamos en la forma de pensamiento científico-natural y matemático de la modernidad, significa también tendencialmente que el espíritu en cuanto viviente se esfuma del universo que puede captar el pensamiento conceptual; al final, tiene que deletrearse en categorías de la Naturaleza muerta: se torna mimesis de lo muerto. El olvido de sí mismo del espíritu es el olvido de su propio carácter de naturaleza —entendida aquí en el sentido de naturaleza viva—, es un renegar de la Naturaleza en el sujeto. Pero al renegar así de la naturalidad del espíritu, de la naturalidad del sujeto, la ilustración pierde de vista su finalidad más propia; el espíritu se torna ciego, la racionalidad irracional. «Precisamente ese renegar (de la Naturaleza en el hombre.—A. Wellmer), núcleo de toda racionalidad civilizadora, es la célula que propaga la irracionalidad mítica: al renegar de la Naturaleza en el hombre, no sólo se confunde y se pierde de vista el telos del dominio de la Naturaleza externa, sino también el telos de la vida propia. Desde el momento en que el hombre se separa de la conciencia de sí mismo como naturaleza, todos los fines por los que se mantiene vivo, el progreso social y hasta la misma conciencia se vuelven naderías, y así, la entronización del medio como fin, que en el capitalismo tardío adopta el carácter de

[27] id. p. 47.

delirio público, es perceptible ya en la prehistoria de la subjetividad»[28].

Interrumpiré aquí esta exposición. Al presentarles los motivos y pensamientos centrales de la «Dialektik der Aufklärung» quería transmitirles a ustedes algo de aquellas constelaciones básicas de ideas que la obra filosófica más tardía de Adorno tomará como punto de partida. La pregunta que deja tras de sí la «Dialektik der Aufklärung» es ésta: ¿Cómo se puede pensar aún una sociedad humana y liberada, cómo la verdad, la libertad y la justicia, si el sistema de enmascaramiento de la racionalidad instrumental, si cosificación y olvido de la Naturaleza vienen instalados ya en las mismas condiciones de existencia del pensamiento conceptual? Adorno y Horkheimer no son irracionalistas; en puro marxismo —y hegelianismo al mismo tiempo— más bien se mantienen firmes en que el proceso de la civilización es, *a pesar de todo*, un proceso de *ilustración*; sólo como resultado de ésta puede pensarse en libertad o «reconciliación». La reconciliación sólo se puede pensar como *superación* de la autoescisión de la Naturaleza, una superación que sólo es posible alcanzar pasando por la autoconstitución del género humano en una historia de trabajo, sacrificio y renuncia. De lo que se sigue también que el proceso de ilustración sólo podría llevarse a término y sobrepasarse en su propio medio —el del espíritu que domina la Naturaleza—. Ilustrar a la ilustración acerca de sí misma, el «recuerdo de la Naturaleza en el sujeto», sólo es posible en el medio conceptual; pero esto significa también que el pensamiento conceptual, que el lenguaje, no son *sólo* un medio de cosificación, sino que en ellos está secretamente inscrita una perspectiva utópica, una perspectiva de reconciliación. Cierto, la forma predominante de manifestarse el espíritu es la de una unidad violentamente instaurada, la forma del sistema en que se anuncian los sistemas totalitarios del siglo xx. Pero la unidad del sistema contiene, cifrada en forma de clave, la idea de otra forma distinta de unidad: la unidad sin violencia de lo múltiple, una interrelación no forzada de todo lo viviente. «Unidad y unanimidad», dice Adorno en «Negative Dialektik» en alusión a los sistemas filosóficos del pasado, «son la proyección cónica de un estado de apaciguamiento y ya no de antagonismo sobre las coordenadas de un pensamiento dominante y represor»[29]. Al mismo tiempo, esto explica algo de la relación de Adorno con los sistemas filosóficos

[28] id. p. 70.
[29] «Negative Dialektik», id. p. 35.

del idealismo alemán y con la tradición filosófica en general. Se relaciona con ellos como un buscador de tesoros que, entre las edificaciones derruídas de la metafísica, tratara de salvar algunos fragmentos y sacarlos a la luz. La «Negative Dialektik» es un diálogo singular con Kant y Hegel.

Así como Adorno pensaba la emancipación social como una autosuperación del espíritu cosificador, también veía la posibilidad de verdad filosófica en una autosuperación del pensamiento conceptual. Eso es lo que significa su exigencia de que la Filosofía tendría que «ir más allá del concepto mediante el concepto». En «Negative Dialektik», Adorno ha tratado de caracterizar esa autosuperación del concepto como acogida de un elemento «mimético» en el pensamiento conceptual. Racionalidad y mimesis han de converger para salvar a la racionalidad de su irracionalidad. Mimesis es un nombre para las formas de conducta sensorialmente receptivas, expresivas y comunicativas de lo viviente. El lugar en que se han mantenido como algo *espiritual* en el curso del proceso de civilización es el arte: el arte es mimesis espiritualizada, que el espíritu ha transformado y objetivado. Por ello se explica que, para Adorno, arte y filosofía designen las dos esferas del espíritu en que éste logra irrumpir a través de la costra de cosificación merced al acoplamiento del elemento racional con el mimético. Ese acoplamiento, desde luego, sucede en cada caso a partir de un polo opuesto: en el arte, lo mimético adopta la figura del espíritu, en Filosofía, el espíritu racional se atenúa convirtiéndose en mimético y conciliador. El espíritu como «reconciliador» es el medio común al Arte y a la Filosofía; pero también la quintaesencia de su común remitir a la verdad, su punto de fuga común, su utopía. Así como el concepto de espíritu instrumental no sólo significa una relación cognitiva, sino también un principio estructurador de las relaciones de los hombres entre sí y con Naturaleza, el concepto de «espíritu reconciliador» se refiere no sólo a la «síntesis sin violencia de lo disperso» en la belleza artística y en el pensar filosófico, sino también a la unidad sin violencia de lo múltiple en la interdependencia reconciliada de todo lo viviente. Una interdependencia que en las formas de conocimiento del Arte y de la Filosofía se esboza ya como un tender puentes sin violencia sobre el abismo entre visión y concepto, entre lo particular y lo general, entre la parte y el todo. Y sólo en esa figura que anticipa en sí el estado de reconciliación puede sobrevenirle al espíritu algún conocimiento; en tal sentido hay que entender el aforismo que cierra los «Minima Moralia», el cual contiene in nuce cuanto Adorno desarrolla en sus

obras filosóficas capitales, la «Negative Dialektik» y la «Ästhetische Theorie»:

> «La filosofía, entendida de la única manera en que aún resulta justificable frente a la desesperación, sería el intento de contemplar las cosas tal y como se presentarían vistas desde la redención. El conocimiento no tiene otra luz sino aquélla que la redención misma irradia sobre el mundo: todas las demás se agotan en réplicas e imitaciones, y siguen siendo un fragmento de técnica. Habría que plantear perspectivas en las que el mundo quedara traspuesto, enajenado, e hiciese patentes sus perfiles y desgarraduras tal y como habrá de aparecer alguna vez, mutilado y menesteroso, bajo la luz mesiánica. Lo único en que de verdad le va algo al pensamiento es en lograr tales perspectivas sin violencia ni arbitrariedad, tan sólo a partir del contacto sentido con los objetos. Nada más sencillo, porque la situación clama irrecusablemente por esa clase de conocimiento, y claro está, porque una vez apurada su contemplación, la negatividad consumada se torna escritura en espejo de su contrario. Pero a la vez, nada más imposible, porque hacerlo presupondría una posición que se sustrajera, siquiera una pizca, a la jurisdicción de la existencia, siendo así que cualquier conocimiento posible, si ha de alcanzar algún carácter vinculante, no sólo ha de serle arrancado por fuerza a lo que hay, sino que además, y precisamente por eso, estará marcado por la misma deformidad y la misma miseria a las que se proponía escapar. Cuanto mayor sea la pasión con que el pensamiento, por mor de lo incondicionado, se haga fuerte frente a la posibilidad de ser condicionado, tanto más inconsciente y con ello inexorablemente sucumbirá al mundo. Por mor de la posibilidad, ha de comprender hasta su propia imposibilidad. Pero frente a la exigencia que con ello recae sobre él, la cuestión de la realidad o irrealidad de la redención resulta poco menos que indiferente»[30].

Tras haber retrotraído, en la «Dialektik der Aufklärung», el sistema de enmascaramiento del espíritu instrumental a las condiciones del pensamiento conceptual, Adorno ya sólo puede pensar lo otro, lo diferente al espíritu instrumental, mediante la categoría teológica de la redención. Aquí se deja ver otro motivo de la búsqueda de tesoros que Adorno lleva a cabo entre los cascotes de la metafísica: en ella, bien que de forma invertida, ve salvaguardada la idea de absoluto, de reconciliación, que aquélla ya rescatara a su vez de entre los escombros de la teología. Pero ese absoluto está velado en tinieblas. Ni arte ni filosofía pueden captarlo o expresarlo.

[30] Th. W. Adorno, Frankfurt 1964, p. 333 y ss.

En esto se fundamenta la insuficiencia complementaria de arte y filosofía. En «Fragment über Musik und Sprache», Adorno describía como sigue esa insuficiencia complementaria del conocimiento discursivo y del estético: «El lenguaje significativo quisiera decir, transmitido, lo absoluto, pero éste se le escurre entre los dedos en cada intención particular, y acaba por dejar atrás cada una de ellas. La música lo atrapa al vuelo, pero en ese mismo instante se oscurece, lo mismo que una luz excesiva ciega al ojo, que ya no es capaz de ver lo absolutamente visible»[31]. El lenguaje de la música y el significativo aparecen como mitades de un roto «lenguaje verdadero», un lenguaje en que se haría visible «el contenido mismo», como dice el mismo fragmento. El ideal de tal lenguaje es «la figura del nombre de Dios». Arte y filosofía sólo pueden salvaguardar la idea de absoluto en forma indirecta y fragmentaria, en la mirada conciliadora sobre una realidad deforme. Para la filosofía, esto significa «franquear sin allanar con el concepto lo reprimido, despreciado y desechado por los conceptos»[32]. Tal idea es la de una dialéctica negativa que mantiene su lealtad a la metafísica haciendo saltar por los aires la presión sistematizadora. No otra cosa dice la frase final de la «Negative Dialektik»: «Los más diminutos rasgos del mundo podrían ser relevantes para lo absoluto, pues la mirada micrológica tritura la corteza de lo individual, irremediablemente desamparado si se toma como criterio el concepto de orden superior que lo subsume, y hace estallar esa identidad dada, la mentira de que se trataría de un mero ejemplar de aquél. Un pensamiento así es solidario con la metafísica en el instante mismo de su desmoronamiento»[33].

Al igual que su idea de la Filosofía, en la obra de Adorno la perspectiva de una teología negativa se funda en su crítica del pensamiento identificador, cuyo escenario dramático en la historia de la filosofía he esbozado más arriba. ¿Pero qué hay de esa crítica como tal? Como hemos visto, Adorno la ha situado a tal profundidad que, tomándola como punto de arranque, en puridad ya no se puede pensar otra que una razón «mala»; en esta dificultad están ya contenidas todas las paradojas y aporías de la filosofía de Adorno, y en ella se funda también la necesidad de esa perspectiva de una filosofía de la reconciliación: sin una perspectiva así, una razón no cosificadora —considerada como lo otro, lo distinto de la

[31] Th. W. Adorno, Ges. Schriften, vol. 16, Frankfurt 1978, p. 254.
[32] «Negative Dialektik», id. p. 21.
[33] id. p. 400.

razón históricamente operante— sería indiscernible de la pura sinrazón. Paradójicamente, sin embargo, la aporética constelación fundamental de su pensamiento se desprende, según creo, tan sólo de que Adorno no haya llevado hasta el final con la suficiente radicalidad ese «recordar la naturaleza en el sujeto». Su concepto de concepto y de significación lingüística permanece secretamente apegado a una tradición racionalista de la Filosofía del lenguaje, en concreto, al modelo de un sujeto constituyente de sentido y a una teoría nominal de la significación. Adorno aplica con una cierta ingenuidad los conceptos fundamentales de filosofía del lenguaje en los que formula su crítica al pensamiento identificador, como si el desenmascaramiento manifiestamente paradójico del pensamiento conceptual que Nietzsche lleva a cabo se pudiera tomar al pie de la letra en el sentido de una tesis filosófica tradicional. Pero, en los significados de las palabras, generalidad no supone eo ipso violencia respecto a lo no idéntico; esto se hace patente en cuanto se ve con claridad que no se podría comprender lo que «generalidad» significa en este caso a no ser que con la palabra «significación» ya se esté pensando también al mismo tiempo lo «no idéntico» en las diversas situaciones de uso de la palabra, es decir, prácticamente un elemento de no identidad en la significación misma. Decir de algo completamente distinto en cada ocasión que es una herramienta o una teoría, decir en situaciones completamente diferentes «estoy triste» o «el tiempo está cambiando», lleva implícito sin duda que las expresiones lingüísticas mismas no nos devuelven lo que de *diferentes* tienen las situaciones en que se emplean; pero si son las expresiones lingüísticas que son es gracias tan sólo a que en su uso particular está presente a la vez todo un horizonte de otros usos, pasados y posibles. En este sentido, los significados de las palabras presuponen una práctica común, y no se pueden retrotraer a un propósito de «dominar la realidad». Este tendría que ser una intención situada *detrás* del lenguaje. Para que pudiéramos hablar, como hace Nietzsche, de una «falsificación» de la realidad, ésta se nos tendría que ofrecer ya abierta en el lenguaje; para que podamos hablar con sentido de corrupción del lenguaje, tiene que haber un uso incorrupto de la lengua. (Tal y como ha de haber mucho incuestionado para que la duda tenga sentido). Pero si esto es así, entonces puede que la separación entre un uso de la lengua como apero para «armar» y «zanjar», esto es, para cosificar y etiquetar, y otro que «alcance a ver», atento a lo particular y capaz de juzgar, no sea tan inmensa como la hace aparecer la crítica del pensamiento identificador: tiene que ser una diferencia *interna* en el uso del

lenguaje normal, del pensamiento «identificador». Pero esto significa reconocer un componente comunicativo, «mimético», en el *interior* del lenguaje, del pensamiento identificador. Es por no haber hecho esto, o dicho paradójicamente, por no haber aplicado su desconfianza para con los conceptos filosóficos generales a su propia crítica del pensamiento identificador, por lo que Adorno ha dejado incrustado en su filosofía un fragmento de falso sistematismo filosófico, que se ramifica desde la crítica del concepto discursivo hasta las construcciones aporéticas de su filosofía tardía. De ahí resultan los rasgos rígidos de la filosofía de Adorno: señales no de una dialéctica negativa, sino paralizada. Y justo porque la filosofía de Adorno tiene *también* esos rasgos inmóviles, todo depende de *cómo* se lean: lo mismo se puede entender que la obra tardía de Adorno desarrolla aporéticamente su crítica del pensamiento identificador, como que liquida y resuelve en el lenguaje de la filosofía los postulados que de ahí se derivan. Y esas dos lecturas no casan. La primera toma al pie de la letra el fragmento de sistema contenido en la filosofía de Adorno. En tal caso, es fácil probarle a Adorno la artificialidad y discordancia de sus construcciones filosóficas, como han hecho muchos críticos. La segunda clase de lectura no es que aparte sencillamente los ojos de los perfiles de esa sistemática, pero donde la primera sólo descubre equívocos, aporías y contradicciones, ésta los vuelve fluídos al tratar de descifrar la *posible* significación de las categorías de Adorno a partir del contexto específico en que las aplica. En Adorno sucede como si se hubiera proyectado un sistema tridimensional de categorías básicas sobre una superficie bidimensional; hay que hacer accesible esa proyección, o como lo he expresado en otro lugar, hay que leerla «estereoscópicamente», para darles a sus intuiciones filosóficas toda su vigencia frente a su propia sistemática. En cuanto se intenta, los textos de Adorno resultan incomparables por la fuerza con que logran amalgamar experiencia social y estética. Y en último término, la desproporción entre lo sistemático oculto y el filosofar patente resulta ser el fundamento más hondo de las dificultades que se le presentan a todo resumen introductorio de Adorno. Tal resumen ha de intentar necesariamente presentar las ideas fundamentales de un autor. Pero, en el caso de Adorno, el intento conduce casi necesariamente a sentir que lo esencial se le escabulle a uno entre los hilos de su red: eso, lo esencial, no se esconde en *las ideas fundamentales referibles*, aunque desde luego en un sentido ni por asomo parecido al que esa misma afirmación tendría aplicada a Kant; antes bien, en Adorno lo esencial se esconde en *fórmulas que*

pueden ser citadas. Precisamente en eso los textos de Adorno se aproximan a las producciones literarias: hay que leerlos, pueden citarse, pero no pueden resumirse sin mutilarse. Aunque sean igualmente textos *filosóficos*, y de una filosofía cuyo ideal ha aclarado Adorno con mucha precisión en «Negative Dialektik».

Allí se dice que «la presentación no es externa a la Filosofía, sino inmanente a su idea misma»[34]. Por eso tampoco son accidentales los elementos estéticos y retóricos de la Filosofía. «El pensar sólo llega a darse expresado, presentado en palabras, sucinto; lo dicho con descuido está mal pensado»[35]. Y en referencia a la crítica de Schönberg a la teoría musical tradicional, dice: «De forma análoga, la Filosofía no tendría que ocuparse de categorías, sino antes que nada de componer. Ha de renovarse sin descanso al avanzar, tanto por sus propias fuerzas como por el roce con lo que añora; lo decisivo es lo que se aporte a través suyo, no tesis o posturas; la trama, no el razonamiento deductivo o inductivo pero encarrilado. De ahí que la Filosofía, en lo esencial, no sea referible. En otro caso, sería superflua; que su mayor parte se pueda referir habla en contra suya»[36]. O en una formulación que, desde luego, no podría ser de Wittgenstein, pero que describe bastante bien su crítica a la filosofía así como su proceder filosófico: «El pensamiento tradicional, y los hábitos que éste dejó en el sano juicio de los seres humanos tras haber decaído en filosofía, exigen un sistema de referencia, un frame of reference en que todo encuentre su sitio. Ni siquiera se le da excesivo valor a la mucha o poca inteligibilidad de ese sistema de referencia —puede incluso haber degenerado en axiomas dogmáticos—, con tal de que la reflexión de cada cual esté localizable, y se la mantenga apartada de esos pensamientos que no tienen ni techo con que cubrirse. Por contra, y para hacer fecunda la suya, el conocimiento se lanza a fond perdu sobre los objetos. El vértigo que eso provoca es un index veri; el choque con lo abierto, el carácter de negatividad con que eso ha de aparecer necesariamente en el seno de lo que es siempre igual, y a cubierto, ha de ser falsedad tan sólo para lo falso»[37]. Y así, en fin, va aclarando Adorno, en giros y facetas nuevos a cada ocasión, su ideal de una Filosofía que a semejanza de la moderna obra de arte no representa ya la unidad del sistema cerrado, sino una unidad más allá del

[34] id. p. 29.
[35] id. id.
[36] id. p. 44.
[37] id. p. 43.

sistema. Esa unidad más allá del sistema es lo que Adorno piensa propiamente como «dialéctica negativa»; cuya forma sería el fragmento filosófico mismo o, como también lo llama, un «conjunto de análisis modelo»[38].

Formulaciones que se pueden citar, el ideal de un filosofar al descubierto... pero, objetarán ustedes, eso no puede ser todo. ¿Y cuáles serían entonces, así podría continuar su objeción, los *contenidos* de la filosofía de Adorno, lo que subsistiría aun si hubiera que poner en cuestión la filosofía de la reconciliación y la crítica del pensamiento identificador? Hay diversas respuestas posibles a esa pregunta. *Una* respuesta sería remitir a sus análisis particulares, filosóficos, estéticos, de teoría social o de sociología de la música. Precisamente sus análisis estéticos y de filosofía de la música son, tal y como exigía de la Filosofía en su conjunto, «experiencia plena, sin reducir, en un medio que es el de la reflexión conceptual»[39]. Pero tendría que ponerme a hablar de Schönberg, Beethoven, Berg, Beckett o Proust, o mejor, del estilo del último Beethoven, de los hallazgos de Berg en técnica de composición o de la composición del «Final de partida», para acercarme a los contenidos filosóficos de los análisis individuales de Adorno, y eso sin contar con que aquí la misma forma de proceder ya es una parte del contenido filosófico: la puesta en práctica de un pensamiento que no identifica desde arriba, un modo de proceder que interpreta fenómenos concretos y los abre desde dentro, de forma inmanente, llevándolos hasta una perspectiva general sin subsumirlos en conceptos de grado superior, ya preparados y listos. Algo que desde luego sólo se puede hacer ver en ejemplos. Una *segunda* respuesta posible sería intentar hacer visible por así decir en el interior mismo de su construcción negativa de la modernidad, en el interior de la aporética filosofía de la reconciliación de Adorno, *otra* filosofía de lo moderno, *otra* filosofía del lenguaje. Quisiera concluir apuntando en qué sentido la filosofía de la reconciliación de Adorno podría leerse como el intento de pensar una autosuperación histórica, *real*, de la modernidad; o dicho en la jerga de moda, como búsqueda de una filosofía de la postmodernidad.

Ya había mencionado antes hasta qué punto es central para Adorno la idea de una «unidad sin violencia de lo múltiple», unidad que para él se encontraría en oposición a las formaciones sistemáticas del espíritu instrumental: desde los sistemas y subsis-

[38] id. p. 39.
[39] id. p. 25.

temas racionalizados de la sociedad moderna, pasando por los sistemas deductivos de la ciencia, hasta llegar a la unidad represiva del sujeto burgués. Adorno, que sigue el rastro de la presión unificadora del espíritu instrumental y regresa hasta las mismas condiciones primeras del pensamiento discursivo, sólo puede interpretar mesiánicamente esa oposición: la idea de una unidad sin violencia de lo múltiple se torna así en la idea desmesurada de una naturaleza redimida. Esa naturaleza redimida se convierte en un más allá de la realidad histórica tal y como únicamente podemos pensarla: es decir, como realidad en el espacio y el tiempo, limitada por el nacimiento y la muerte, y cargada de recuerdos de dolor irrevocable e injusticia irreparable. Adorno ha seguido consecuentemente su pensamiento sin desviarse; la «Negative Dialektik» termina con meditaciones sobre lo injusto de la muerte, la resurrección de la carne y la revocación del dolor y la injusticia pasados: meditaciones en torno a la metafísica, en particular los postulados kantianos de la razón práctica, que no ocultan su coloración paulina. Frente a Kant, Adorno insiste en que no sería lícito pensar el jorismos entre inmanencia y trascendencia en términos absolutos: las fronteras de la experiencia son las fronteras de *nuestra* experiencia. Así como ésta ha llegado a ser la que es históricamente, también puede modificarse históricamente: *no podemos saber* qué será alguna vez experiencia posible. «La conciencia ingenua hacia la que también se inclinaba Goethe —no se sabe, pero quizás aún se descifre— está más cerca de la verdad metafísica que el Ignoramus de Kant»[40].

Adorno trata de pensar juntas esperanza materialista de la historia y esperanza mesiánica de redención: anudar la idea de la paz perpetua con la esperanza en la resurrección de la carne. Se siente justificado para ello porque piensa que los límites de la experiencia posible, en el sentido de Kant y Schopenhauer, han surgido históricamente y son históricamente modificables. Pero en este punto el pensamiento de Adorno se torna metafísico, ya no en el sentido de una dialéctica negativa, sino en el tradicional: la modificación histórica que intenta pensar ya no sería sólo la redención de la criatura de la prisión de una existencia finita y dolorida entre nacimiento y muerte, sino a la vez también la superación del jorismos entre visión y concepto. Sin embargo, el hecho de que para Adorno la posibilidad de conocimiento y de verdad se mantenga o caiga junto con la esperanza de una naturaleza redimida tiene su fundamento en que la crítica del

[40] id. p. 379.

pensamiento identificador que Adorno retoma de Nietzsche —y de Schopenhauer— acaba por desterrar la verdad a un más allá del concepto. Pero si el conocimiento no tiene otra luz «sino la que la redención irradia sobre el mundo», entonces la crítica de la razón instrumental ya sólo puede formularse como crítica de la realidad histórica en conjunto: la distancia entre sociedad de clases y sociedad sin clases se convierte en un abismo entre tiempo histórico y tiempo mesiánico.

Por la misma naturaleza del asunto, todo esto sólo puede formularse en aporías y paradoja; a cada intento de formulación debemos regresar al mundo del pensamiento conceptual. Lo absoluto permanece velado: de ahí la prohibición de imágenes que, en Adorno, pesa sobre la utopía. Pero si la crítica del pensamiento identificador, tal como la he esbozado más arriba, es filosóficamente discutible, tenemos entonces una base para desenredar, con Kant y contra Adorno, la confusión entre tiempo histórico y mesiánico: es decir, para separar la idea de una sociedad humanamente digna de la esperanza en la resurrección de la carne, de la esperanza en una naturaleza redimida. Esto no significa simplemente corregir un «defecto» de Adorno. Creo más bien que Adorno, precisamente al pensar hasta el final un componente mesiánico de la teoría de Marx, ha liberado a la vez en su filosofía elementos para una teoría postmarxista de lo moderno. Se encuentran elementos de una tal teoría postmarxista en las reflexiones de Adorno sobre el lenguaje de la filosofía así como en su «Ästhetische Theorie». Adorno traza los perfiles de una segunda Ilustración posible, un ilustrarse la ilustración acerca de sí misma; esboza la fenomenología de una forma de racionalidad postracionalista y de su sujeto des-centrado. Esto se podría hacer ver directamente en las reflexiones de Adorno acerca de una filosofía «abierta», que renuncie a estar asegurada por un método, a establecer definiciones, «frameworks», a las fundamentaciones últimas y a la conclusión deductiva; pero en lugar de eso, me gustaría recurrir a reflexiones análogas de Adorno sobre el arte moderno.

Adorno caracterizó al arte moderno por su «energía antiracionalista» y su apartamiento del *esquema*. Para lo cual utiliza las expresiones «nominalismo», «principio constructivo» y «forma abierta». Todos ellos, términos propuestos para designar el carácter «postconvencional» del arte moderno —para su emancipación de esquemas de significación, estilísticos y formales, propios de la tradición; y por eso mismo, también para señalar su individualización y su creciente carácter reflexivo. El antitradicionalismo del arte

moderno, tal como lo ve Adorno, brota de un «empeño en alcanzar la mayoría de edad»[41]. La individualización del lenguaje, que va a una con «la negación de un sentido objetivamente vinculante», condiciona el principio constructivo: «construcción es una forma que no se les carga, ya acabada y lista, a las obras, pero que tampoco surge de ellas, sino de su reflexión a través de una razón subjetiva»[42]. La hegemonía del principio constructivo significa lo mismo que «el grado creciente de formación de cada individuo» y la liberación de los «restos de esquematismo»[43]. La función organizativa que una vez tuvieron las convenciones estéticas les es arrebatada «por la subjetividad estética autónoma, que se esfuerza por organizar la obra de arte en libertad a partir de sí misma»[44]. Ahora bien, al mismo tiempo, Adorno piensa la liberación del esquema y la emancipación de la subjetividad estética como deconstrucción de una coerción social interiorizada que se escondía tras las convenciones formales y de significación de la tradición: la unidad estética y un sistema de sentido, garantizados a costa de la expresión de experiencias e impulsos sometidos a un tabú social. Muy brevemente, podría decirse que Adorno ve una relación entre la armónica unidad de la obra de arte burguesa y la unidad represiva del sujeto burgués. Tal como Adorno presenta el asunto, la ilustración estética descubre algo violento, no reflexivo y aparente, así en la unidad de la obra tradicional como en la unidad del sujeto burgués: a saber, un tipo de unidad que sólo era posible al precio de deslindar y reprimir lo dispar, no integrable, silenciado y reprimido. Se trata de la aparente unidad de una totalidad de sentido fingida, análoga a su vez a la totalidad de sentido de un cosmos creado por Dios. Las formas abiertas del arte moderno son según Adorno una respuesta de la conciencia estética emancipada a lo aparente y violento de tales totalidades de sentido tradicionales. Es en los elementos de *violencia* y *apariencia* en los que piensa Adorno cuando, por una parte, caracteriza al arte moderno como «proceso contra la obra de arte como sistema de sentido», y por otra, reclama para el arte moderno un principio de individualización y un «grado creciente de formación de cada individuo». Se pueden

[41] Th. W. Adorno, «Ästhetische Theorie», Ges. Schriften, vol. 7, Frankfurt 1970, p. 71.

[42] id. p. 300.

[43] id. p. 315.

[44] Th. W. Adorno, «Philosophie der Neuen Musik», Ges. Schriften, vol. 12, Frankfurt 1975, p. 57.

pensar ambas cosas a la vez considerando que al darse acogida en el arte moderno a lo no integrado, ajeno al sujeto e insensato, se hace necesario un grado tanto más elevado de organización flexible e individual. El carácter «abierto» o «sin límites» de la obra se entiende así correlativo de una creciente capacidad para *integrar* estéticamente lo difuso y escindido. Basta con pensar también en los *receptores* y no sólo en el *productor* estético, como hizo siempre Adorno con una restricción característica de su campo de visión, y entonces se podría decir ya que las formas ilimitadas del arte moderno no son sólo espejo estético del sujeto descentrado y de su mundo sacado de quicio, sino que también proponen un nuevo trato posible de los sujetos con su propia descentración: esto es, una forma de subjetividad que ya no corresponda a la rígida unidad del sujeto burgués, sino que muestre la forma organizativa más flexible de una identidad del Yo «comunicativamente fluída» (Habermas). Ambas cosas, la sacudida experimentada en el mundo moderno por el sujeto encapsulado en sus cascarones de sentido *y* la posibilidad de un nuevo trato con un mundo descentrado merced a la ampliación de los límites del sujeto, se anuncian desde hace mucho en el arte moderno. *Contra* la proliferación de toda clase de brotes de una racionalidad técnica y burocrática, y por tanto contra la forma de racionalidad dominante en la sociedad moderna, el arte moderno vendría a hacer valer un potencial *emancipador* de la modernidad; en el arte se haría visible un nuevo tipo de «síntesis», de «unidad», en que lo difuso, no integrado, insensato y escindido se introduciría en un espacio de comunicación sin violencia —lo mismo en las formas ilimitadas del arte que en las estructuras abiertas de un tipo ya no rígido de individuación y socialización.

Llego a la conclusión. La obsesión de Adorno fue vencer la presión que fuerza a la identidad. Esa obsesión hizo su visión aguda al tiempo que la cegaba. Si de verdad se quiere liberar a sus intuiciones de los velos de su filosofía de la reconciliación, también habría que poner el concepto de racionalidad fuera del alcance de esa mirada obsesiva ante la cual se disuelven todas las falsas generalidades en la filosofía de Adorno. Entonces se haría claro que no existe tal unidad de la razón instrumental, contra la cual conjuró Adorno la esperanza de la reconciliación. Entonces estaríamos en mejor situación para aplicarle al mismo concepto de razón esa idea de unidad sin violencia. Quizás se pueda desmitologizar a su vez la idea de reconciliación, y volver a incluirla en el concepto mismo de razón. No se trataría ya de la idea de superar la razón

instrumental mediante una racionalidad estética, sino de la idea de una apertura recíproca entre los diferentes discursos con sus particulares racionalidades: la superación de *una* razón en un juego conjunto de racionalidades plurales. Tal idea es ajena a Adorno, y aun así, no lo es —y aquí radica la dificultad de una lectura adecuada—. Pero para formularla claramente, tendríamos que ir más allá de Adorno.

LA BALSA DE LA MEDUSA

1 Immanuel Kant
Primera introducción a la «Crítica del Juicio»
2 Konrad Fiedler, *Escritos sobre arte*
3 Valeriano Bozal
Mímesis: las imágenes y las cosas
4 Paul Valéry
Escritos sobre Leonardo da Vinci
5 Felipe Martínez Marzoa
Desconocida raíz común
(Estudio sobre la teoría kantiana de lo bello)
6 F. M. Cornford, *Principium Sapientiae*
7 Aloïs Riegl
El culto moderno a los monumentos
8 Galvano della Volpe, *Historia del gusto*
9 F. Antal
Rafael entre el clasicismo y el manierismo
10 A. von Hildebrand
El problema de la forma en la obra de arte
11 L. Pareyson, *Conversaciones de estética*
12 Francisca Pérez Carreño
Los placeres del parecido - Icono y representación
13 Plinio, *Textos de Historia del Arte*
(edición de Esperanza Torrego)
14 F. M. Cornford, *Platón y Parménides*
15 Edgar de Bruyne
La estética de la Edad Media
16 Folke Nordström
Goya, Saturno y melancolía
17 Carlos Thiebaut, *Cabe Aristóteles*
18 Paul Valéry, *La idea fija*
19 F. Antal, *Estudios sobre Fuseli*
20 R. Assunto
Naturaleza y razón en la estética del setecientos
21 M. Calvesi, *La metafísica esclarecida*
22 Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe
23 K. Kraus, *Escritos*
24 F. Rossenzweig, *El nuevo pensamiento*

25 Charles Baudelaire
Lo cómico y la caricatura
26 Isidoro Reguera, *La lógica kantiana*
27 Edward Timms, *Karl Kraus*
28 M. Cacciari, *El ángel necesario*
29 J. M. González García
La máquina burocrática
(Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka)
30 Nelson Goodman
Maneras de hacer mundos
31 Rainer Warning (ed.)
Estética de la recepción
32 Rosario Assunto
La antigüedad como futuro
33 Remo Bodei
Hölderlin: la filosofía y lo trágico
34 AA. VV.
Estudios sobre la "Crítica del Juicio"
35 C. Thiebaut
Historia del nombrar
36 Javier Arnaldo
Estilo y naturaleza
(La obra de arte en el romanticismo alemán)
37 Joseph Addison
Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Specta
38 Muchael Baxandall
Giotto y los oradores
39 Paul Valéry
Teoría poética y estética
40 Max Kommerell
Lessing y Aristóteles
41 E. Levinas
Etica e infinito.
42 S. Givone
Desencanto del mundo y pensamiento trágico.
43 F. Martínez Marzoa
Cálculo y ser. Aproximación a Leibniz.
44 P. Cezanne
Correspondencia.
45 E. R. Curtius
El espíritu francés en el siglo XX. I.
46 E. R. Curtius
El espíritu francés en el siglo XX. II.

47 V. Bozal
Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo.
48 R. Musil
Ensayos y conferencias
49 J. A. Ramírez
Arte y Arquitectura en la época del capitalismo triunfante
50 F. Martínez Marzoa
De Kant a Hölderlin
51 David Frisby
Fragmentos de la modernidad
52 Aloïs Riegl
El arte industrial tardorromano
53 Estrella de Diego
El andrógino sexuado
54 Carl Gustav Carus
Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje
55 J. L. Villacañas
Tragedia y teodicea de la historia
56 Champfleury
Su mirada y la de Baudelaire
57 J. Neubauer
La emancipación de la música
58 Peter Szondi
Poética y filosofía de la historia I